

Giotto

Harry Dana
Christmas, 1903.

Liebhaber-Ausgaben



Künstler-Monographien

In Verbindung mit Andern herausgegeben

von

H. Knackfuß

XLIII

Giotto

Bielefeld und Leipzig
Verlag von Velhagen & Klasing
1899

Giotto

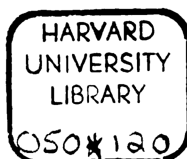
Von

Henry Thode

Mit 158 Abbildungen nach Gemälden und Skulpturen



Bielefeld und Leipzig
Verlag von Velhagen & Klasing
1899



Von diesem Werke ist für Liebhaber und Freunde besonders luxuriös ausgestatteter Bücher außer der vorliegenden Ausgabe

eine numerierte Ausgabe

veranstaltet, von der nur 50 Exemplare auf Extra-Kunstdruckpapier hergestellt sind. Jedes Exemplar ist in der Presse sorgfältig numeriert (von 1—50) und in einen reichen Ganzlederband gebunden. Der Preis eines solchen Exemplars beträgt 20 M. Ein Nachdruck der numerierten Ausgabe, auf welche jede Buchhandlung Bestellungen annimmt, wird nicht veranstaltet.

Die Verlagshandlung.

Druck von Fischer & Wittig in Leipzig.

Verzeichnis der Abbildungen.



Abb. 1. Bildnis Giottos. Wandgemälde von Benozzo Gozzoli in San Francesco zu Montefalco.



Giotto.

Die Schöpfungen der Genies sind der Ausdruck eines allgemeinen Verlangens nach einer ideellen Gemeinsamkeit. Sie gewähren einem Volke die anschauliche Erkenntnis dessen, was, ihm selber unbewußt, oder doch nur undeutlich, sein Gefühl und seine Phantasie bewegt. Die Quelle künstlerischer Kraft eines mit ungewöhnlichem geistigen Vermögen begnadeten einzelnen ist in den Tiefen allgemeinsamen Sehnens zu finden. Die große Persönlichkeit schließt entsprechend ihrer außerordentlichen Befähigung gleichsam in höchst gesteigertem Grade in sich, was auch in den anderen, aber schwächer lebendig ist. In ihr wird das Verlangen zu dem das Wesen ganz ausfüllenden Lebensinhalte und damit das Leben selbst zur Offenbarung des Sehnens. Diese Offenbarung aber verwirklicht das zugleich von dem schöpferischen Genius und von der Allgemeinheit Ersehnte. In den Gestalten, die aus dem wunderreichen Dunkel des Fühlens eines einzelnen ans Licht hervorgezaubert werden, erkennt ein ganzes Volk sein eigenes Fühlen wieder, denn das nun hell Erschaute wirft sein Licht in die Tiefen der Volksseele hinab und enthüllt deren Geheimnisse. So gilt der in Bewunderung und Verehrung dem Genius gezollte Dank im tiefsten Grunde der befreienden Wohlthat der Selbsterkenntnis, welche das Genie seinen Zeitgenossen schenkt. Insofern aber diese Erkenntnis sich auf Allgemeines, auf Ideen, nicht auf individuell Persönliches bezieht, behält jede solche Offenbarung eine über die Zeit erhabene ewige Bedeutung für die Menschheit überhaupt, für deren trotz aller Mannigfaltigkeit der Lebensformen nimmer sich veränderndes Wesen in jenen Schöpfungen ein Ausdruck gefunden wird.

Dieses allgemein Menschliche, ewig Bedeutende, dessen vollkommene Darstellung freilich nur in den Werken der Meister, welche eine zur vollen Höhe gelangte Kunstentwickelung vertreten, gewahrt wird, ist doch das Kennzeichen aller genialen Schöpfungen, auch derer, welche, in primitiven Kunstepochen entstanden, die reife Ausgestaltung der Formensprache vermissen lassen. Das künstlerisch gebildete Auge und Gefühl wird in ihnen nicht minder, wie in den höchst vollendeten Werken, die unvergleichliche Kraft und Wahrhaftigkeit genialen Schauens erfassen.

Es wäre ein Irrtum, anzunehmen, daß die Größe des Genies bedingt sei durch die Vollkommenheit der künstlerischen Ausdrucksmittel; ebenso verkehrt aber wäre es, zu glauben, daß ein Genie aus dem Nichts eine Welt erschaffe. Genie als eine auf das Ideelle gerichtete schöpferische Kraft ist an und für sich von der Zeit unabhängig, die Form des Ausdruckes, welche es den Ideen verleiht, aber erscheint bis zu einem gewissen Grade abhängig von der geistigen Kultur der Zeit. Ein ideales Schaffen wird hervorgerufen eben nur, wenn bestimmte Ideen eine große Gemeinsamkeit beherrschen, wenn eine Konzentration von Ge-



Abb. 2. Cimabue. Madonna mit Engeln. In der Akademie zu Florenz.

fühls- und Phantasiethätigkeit auf bestimmte Vorstellungen eintritt. Von der besonderen Begabung eines Volkes wird es abhängen, welcher Art diese Vorstellungen sind, und dementsprechend, in welcher Kunst, ob in der bildenden, ob in der Dichtkunst, ob in der Tonkunst der Ausdruck gesucht wird. Eine tief innere Erregung muß sich, die Einbildungskraft anfeuernd und zugleich sie auf gewisse Ideen sammelnd, eines ganzen Volkes bemächtigt haben, ehe große künstlerische Thätigkeit sich entfalten kann, denn alle wahre Kunst ist notwendige Äußerung inneren Lebens, nicht willkürliches Spiel mit Formen. Die adäquate Gestalt für solche Ideen aber wird nicht mit einem Schlage, nicht von einem Genie allein gefunden. Es bedarf der Arbeit von Jahrhunderten, ehe die vollkommen schöne Gestaltung des anfangs nur ahnungsweise Angedeuteten erreicht wird, denn unendlich mühevoll ist die Bewältigung der Schwierigkeiten, welche der Stoff dem Geiste und dessen Werkmeister, der Hand, bereitet, ist die Ausbildung der Sinne zur klaren Erkenntnis der Welt und der Bedeutung ihrer Erscheinung. „Lang ist die Kunst." Lernen und Schaffen werden eines. Nur die Geniebegabten aber sind die Führer solcher Kunstentwickelung den höchsten Zielen entgegen. Nur ihnen wird immer von neuem der kühne Fortschritt von dem Unfreieren zum Freieren, Höheren verdankt. Ihr Schauen des Neuen, Vollkommneren macht sie zugleich zu Entdeckern von neuen technischen Mitteln, weil sie deren ja zur deutlichen und allgemein verständlichen Wiedergabe ihrer Ideen bedürfen. Von Genie zu Genie, hinaus über alle die an jedes Genie sich anschließenden, nachahmend und variierend thätigen Geister, geht in großen Schritten aufsteigend die Entwickelung, deren Einheit in jenen das ganze Streben beseelenden urschöpferischen Ideen liegt. Aus der Thatsache aber, daß jedes Genie, ist es auch immer der Schöpfer eines Neuen, doch bis zu einem gewissen Grade an das Vorhergehende, Herrschende anknüpfen muß und nicht unmittelbar primitive Ausdrucksmittel zur letzten Vollendung erheben kann, erklärt es sich, daß es größte Genies gibt, deren Schöpfungen doch nicht eine absolute, sondern nur eine relative Vollkommenheit besitzen. Es sind eben solche, welche frühere Stufen, nicht die letzte abschließende einer großen Kunstentwickelung vertreten. An wunderbarer Begabung stehen sie keineswegs hinter den von allen gepriesenen und verehrten Vollendern erhabener Ideale zurück, nehmen ihrer ungemeinen Bedeutung nach den gleichen

Rang mit diesen in der geistigen Geschichte der Menschheit ein, aber das Geschick, wenn es auch ihrem Namen den ewigen Strahlenkranz des Ruhmes nicht nehmen konnte, verweigerte ihnen doch das unbedingte und allgemeine liebende Verständnis der Nachwelt für ihre Größe. War es erst anderen, Nachfolgenden vergönnt, in ausgebildeteren, entzückenderen Formen zu veranschaulichen, was sie mit einfacherer, beschränkterer Sprache ausgesagt, so sind doch auch ihre Werke eine Offenbarung des Ewigen und fordern als solche, als seltenste heilige Güter der Menschheit die ernste und eindringende Beachtung von jedem, welcher der wahren Aufgaben der Menschheit bewußt ist. Dem sich in sie Versenkenden, sie in sich Nacherlebenden wird sich nicht nur das originell Bedeutende jener einzelnen großen Persönlichkeit, nicht nur ein viel tieferes Verständnis für die Seele auch jener späteren vollkommeneren Schöpfungen erschließen, sondern der größte Gewinn, den er davonträgt, wird die hellere Erkenntnis dessen, was überhaupt Genie, als ein von zeitlicher Bedingtheit Freies, ist, sein, indem sich ihm die innerste Verwandtschaft alles genialen Schaffens aufthut!

Lange Zeiten hindurch, ja seit dem XVI. Jahrhundert fast bis auf unsere Tage, haben die Kunstfreunde, durch die Bravour der auf die Hochrenaissance folgenden Verfallzeit der italienischen Malerei geblendet, Virtuosität und Genialität verwechselt. Die Geschichte genialer Schöpfungen begann für sie eigentlich erst mit Raphael, Lionardo, Michelangelo, Tizian und Correggio, also den Meistern, welche wir heute als die eine aufsteigende Entwickelung abschließenden betrachten. Für die geheimnisvolle Größe, welche sich hinter den strengen, einfachen Formen der Werke der Vorgänger jener verbarg, hatte man kein Gefühl. Man begnügte sich, der von Vasari in seinen „Lebensbeschreibungen der Künstler“ fixierten Tradition sich anbequemend, einzelne Namen mit Ehren auszusprechen, ohne doch ein Verständnis für diese primitiven Meister zu gewinnen, mit Ausnahme vielleicht von Andrea Mantegna, in welchem die Klassicisten den Wiedererwecker der Antike bewunderten, und von Fra Giovanni Angelico, dessen inbrünstige Frömmigkeit die nach einem religiösen Kunstideal verlangenden Romantiker in Verzückung versetzte. Erst die historische Betrachtung der Kunst öffnete die Bahnen zum Eindringen in das Wunderreich des XIV. und XV. Jahrhunderts. Nun erst folgte man ernstlich den Hinweisen Vasaris, und aus dem Dunkel vergessener Zeit traten, von immer schärferem Lichte erhellt, in Fülle alle jene starken, individuellen Erscheinungen des XV. Jahrhunderts, in welchen man die unmittelbaren Vorläufer der Großen des XVI. Jahrhunderts erkannte, hervor. Erfaßte man so die geistige Zusammengehörigkeit der Kunst des XV. Jahrhunderts, welche als Frührenaissance bezeichnet wurde,



Abb. 3. Cimabue. Madonna Rucellai.
In Santa Maria novella, Florenz.
(Nach einer Originalphotographie von Giacomo Brogi in Florenz.)



Abb. 4. Die Kirche San Francesco zu Assisi.

mit der Hochrenaissance des XVI. Jahrhunderts, so währte es aber noch längere Zeit, ehe man die doch von Vasari am Anfange seines Werkes besprochenen Künstler der zwei vorhergehenden Jahrhunderte in die ganze Entwickelung dieser Renaissancekunst miteinbezog. Man faßte dieselben unter der Aufschrift „mittelalterliche Kunst“ zusammen und ließ eine neue große künstlerische Entwickelung erst ungefähr mit dem Jahre 1400, das heißt dem Zeitpunkt des Eintretens einer intensiven Beschäftigung mit der Antike beginnen, indem man den Einfluß der letzteren weitaus überschätzte. Heute dürfen wir diese aus noch ungenügenden Kenntnissen hervorgegangene willkürliche Periodensonderung als fast ganz überwunden betrachten. Siegreich verbreitet sich die Erkenntnis, daß die Beschäftigung mit der Antike nur ein Phänomen von sekundärer Bedeutung ist und nur eine bestimmte Phase des Lernens kennzeichnet, daß demnach die Kunst des XV. Jahrhunderts, des „Quattrocento“, nicht ein Beginn, sondern nur eine höhere Stufe des Könnens ist und im innigsten Zusammenhang mit den Bestrebungen und Leistungen des XIV. und XIII. Jahrhunderts steht. Denn das Entscheidende für den Zusammenhang einer Kunstentwickelung liegt in der Einheitlichkeit der zum Ausdruck gebrachten Ideen und des in ihnen begründeten Stoffes der Darstellung, und diese Einheitlichkeit zeigt sich in dem Centrum italienischer Kunst, in Toskana, vom XIII. bis zum XVI. Jahrhundert, von Niccolò Pisano und Cimabue bis auf Lionardo und Michelangelo. Die Geschichte dieser ganzen künstlerischen Epoche ist nur die immer höhere und reinere Formenausbildung, deren Phasen durch die zunehmende Fähigkeit der Auffassung und Wiedergabe der Natur im Dienste jener Ideen gekennzeichnet werden.

Vier solche Phasen dürfen wir im allgemeinen unterscheiden und in der florentinischen Kunst eine jede mit dem Namen eines Genies taufen, welches sie geschaffen hat. Die früheste im XIII. Jahrhundert ist die Zeit ersten Lernens, welches noch des Anschlusses an die in älterer Kunst gegebenen Vorbilder und technischen Mittel bedarf, bereits aber den Kampf des neuen geistigen Ideales mit den entlehnten Formen zeigt. Niccolò Pisano, der Bildhauer, welcher die Antike, und Cimabue, welcher die byzantinische Malerei zur Lehrmeisterin erwählt, verkündigen mit leidenschaftlicher Erregung, aber noch in einer konventionellen, wenn auch gesteigerten altertümlichen Sprache dieses Neue. Die Befreiung von solchem Zwang in einer kühnen Hinwendung zur Natur als Lehrerin bringen der Maler Giotto und der Bildhauer Giovanni Pisano und begründen

damit die zweite Phase der Entwickelung, welche das XIV. Jahrhundert ausfüllt. Sie werden durch diese große That die eigentlichen Schöpfer des Renaissancestiles überhaupt: sie schaffen die Grundsätze einer durchaus neuen und originalen künstlerischen Sprache für die bereits von Niccolò Pisano und Cimabue verherrlichten Ideen aus freiester Anschauung der Natur heraus. Was sie aber in der Außenwelt gewahren, ist noch ein Allgemeines, als hätten sie Scheu, den Dingen sich zu nähern und im einzelnen sich zu verlieren. Nur insofern sich inneres Leben — dasselbe seelische Leben, welches sie in ihren, vorwiegend durch religiöse Ideen erregten eigenen Gefühlen entdecken — in der äußeren Erscheinung sich geltend macht, ist ihnen die Erscheinung von Bedeutung. So beschränken sie sich auf die Wiedergabe des Wesentlichen, in Ausdruck und Bewegung mit erstaunlicher Sicherheit die Normen des Formalen erfassend. An diesem Allgemeinen, mehr Andeutenden, als Verwirklichenden, konnte sich aber auf die Dauer das Auge nicht genügen lassen. Die dritte Phase, durch den Maler Masaccio und den Bildhauer Donatello im Anfang des XV. Jahrhunderts eingeleitet, umfaßt die Bestrebungen nach einer überzeugenderen Wiedergabe der Realität, wie sie nur durch das nahe an die Erscheinung herantretende Studium des einzelnen, Individuellen, Charakteristischen und der Raumwirkung in Perspektive und in Schatten und Licht zu gewinnen war. Ganz und mit allen Mitteln die Natur sich zu eigen zu machen, sie mit zwingender Täuschung im Kunstwerk vorzuspiegeln, dahin geht nun der Drang, welcher den Künstler häufig zum experimentierenden Forscher macht, ja ihn veranlaßt, den Idealgestalten religiösen Glaubens die Züge oder doch wenigstens die charakteristischen Beigaben der ihn umgebenden wirklichen Erscheinungen zu verleihen. Unendliche Möglichkeiten scheinen sich dem Künstler zu öffnen: die Zeit hoch begabter Individualitäten wächst, da der Individualität ein freieres Gebiet der Bethätigung durch solches Naturstudium gewährt ist. Vor der Freude an individualisierender, die Wirklichkeit widerspiegelnder

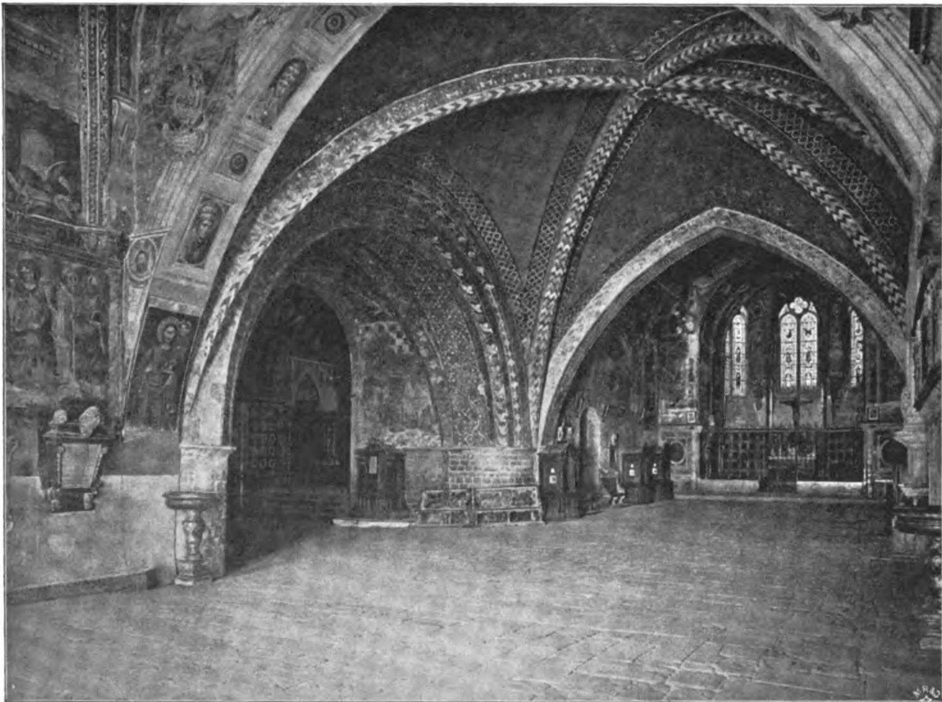


Abb. 5. Die Unterkirche San Francesco zu Assisi.

Gestaltung, welche zu reichster Anbringung von Porträts auch in religiösen Darstellungen verführt, schienen schließlich die Ideen weichen zu müssen. Aber es schien auch nur so. Es sollte sich zeigen, daß alle diese Naturnachbildung doch nur Mittel zum Zweck des Ausdruckes von Ideen gewesen war. Lionardo da Vinci und ihm folgend Raphael als Maler, Michelangelo als Bildhauer, die Schöpfer der vierten, letzten und höchsten Stufe der Entwickelung, der Hochrenaissance im XVI. Jahrhundert, offenbaren eben jene Ideen als vollkommenes Ideal der Welt. Alle Errungenschaften des Sehens und bildnerischen Könnens, welche das Quattrocento gebracht, wurden von ihnen jenem innerlich Erschauten dienstbar gemacht. Von dem Individuellen schwingen sie sich auf zu dem Typischen, prägen jeder ihrer Gestalten in der Schönheit den Stempel des allgemein Menschlichen, welches von den Mängeln und Entstellungen individueller Beschränkung frei ist, auf, und erheben so die Realität zum Sinnbild des Ewigen. Erst ihnen, weil erst sie unbeschränkte Meister über die Natur werden durften, gelingt es, den holden Wahn idealer Wirklichkeit hervorzurufen, dem kein Fühlender sich entziehen kann. Das Werk von Jahrhunderten ist vollendet: die der ganzen Entwickelung zu Grunde liegenden Vorstellungen und Gefühle haben ihren vollkommenen Ausdruck gefunden, die Natur ist in der Kunst aufgegangen.

Eben jene großen Vollender haben aber, wie wir wissen, die ihnen vorangegangenen Genies als der schöpferischen Kraft nach ihnen ebenbürtige Geister bewundert. In Giotto und Masaccio erkannten Raphael und Lionardo ihr eigenes künstlerisches Wesen wieder, und ihr Urteil bekräftigt unser Recht, zu sagen: ein Giotto, ein Masaccio — um uns hier nur auf die Maler zu beschränken — stehen an Größe genialer Kraft nicht hinter Raphael und Lionardo zurück, wenn auch ihre Werke an Vollkommenheit denen der letzteren sich nicht vergleichen lassen.



Abb. 6. Die Oberkirche San Francesco zu Assisi.

Nur die scharfe Erkenntnis dieses Problems und seiner Lösung ermöglicht das volle Verständnis für den Meister, dem wir unsere Betrachtung zuwenden wollen und den wir als eines der größten Genies der bildenden Kunst aller Zeiten bewundern: Giotto!

Durften wir Giotto seine bestimmte Stelle in der Entwickelung der Malerei der Renaissance, als dem eigentlichen Begründer derselben, anweisen, so haben wir zunächst noch, ehe wir sein Leben und Schaffen uns vor Augen führen, die Frage zu beantworten: welches waren denn jene mehrfach erwähnten Ideen der Renaissancekunst, welche er zuerst in originellen Formen veranschaulichte? Daß



Abb. 7. Cimabue. Madonna mit Engeln und heiligem Franz.
In der Unterkirche zu Assisi.

wir bei ihm den Quellen der großen künstlerischen Bewegung, die bis zu Raphael führen sollte, noch sehr nahe sind, muß ja die Beschäftigung mit ihm zu einer ganz besonders anregenden und für die Auffassung der Renaissance überhaupt höchst wichtigen machen.

Alle große künstlerische Thätigkeit geht, wie dargelegt wurde, aus der inneren Erregung, aus der starken Belebung der Einbildungskraft eines Volkes hervor. Solche Anspannung der Gefühlsthätigkeit ist aber immer die Wirkung tief eingreifender Veränderungen in den allgemeinen Lebensbedingungen, Wandlungen, welche sich zugleich in den socialen Verhältnissen und in religiösen Anschauungen vollziehen, wie denn sociale und religiöse Neugestaltung zumeist zusammengehen. Das XII. Jahrhundert sieht in Italien das Emporkommen eines starken neuen Standes, des Bürgertumes, welcher, sich gegen das Feudalwesen auflehnend, seine Rechte und damit eine neue gesellschaftliche Ordnung durchsetzt. Diese von Freiheitsgefühl und Thatkraft erfüllte Menschheit, ungebrochen in ihrem Willen, leidenschaftlich in ihrem Gefühl und von jugendlich lebendiger Phantasie, macht einer im Hierarchischen und Äußerlichen erstarrten Kirche gegenüber das Verlangen eines persönlichen Verhältnisses zu Gott und seinen Offenbarungen geltend. Wie gegen Kaiser und Grafen lehnt sie sich gegen Papst und Bischöfe auf. Die von den Bürgern selbst regierten Städte werden der Sitz des Sektenwesens. Man will, wie man ein volkstümliches Regiment hat, so auch ein volkstümliches Christentum und gewahrt die Möglichkeit desselben nur in der Wiederbelebung schlichten evangelischen Glaubens und in der Befolgung der einfachen evangelischen Vorschriften. Petrus Waldus gibt in Südfrankreich das Losungswort, in Norditalien und in Toskana glaubt man im Anschluß an die Sekten der Patarener und Katharer das Heil zu gewinnen. Es zeigt sich aber, daß diese der Aufgabe nicht gewachsen sind, der mehr und mehr anschwellenden socialen Bewegung den geistigen Gehalt zu geben. Wie immer in der Geschichte, wenn ein solches allgemeines Verlangen zur inneren Not wird,



Abb. 8. Isaak segnet Jakob. Wandbild in der Oberkirche zu Assisi.

welcher die Regeln der Armut, Keuschheit und des Gehorsams denen des Franziskanerordens entlehnt, die Aufgabe des schonungslosen Kampfes gegen die Ketzer zuerteilt. Damit war die große reformatorische Bewegung des Bürgertumes, wie sie in Franz von Assisi und seiner Brüderschaft personifiziert war, in die Kirche einbezogen, während das südfranzösische Waldensertum, an welches Franz von Assisi doch angeknüpft hatte, mit dem Fluche belegt wurde. Im Laufe zweier

gewinnt in einer großen Persönlichkeit diese den Befreier. Aus dem Bürgerstande selbst geht der Mann hervor, welcher alles Sehnen der Zeit in sich fühlend, von grenzenloser Liebe zur Menschheit, zur Natur und zu Gott beseelt, die ersehnte That und das erlösende Wort eines neuen evangelischen Christentumes findet: Franz von Assisi, geboren in der kleinen umbrischen Bergstadt, durch gewaltsame innere Erfahrung aus einem gedankenlosen Wohlleben zu tiefster innerer Einkehr schon als Jüngling getrieben und fortan in heiliger Begeisterung die Lehre Christi von der Selbstentsagung in der Liebe durch ganz Italien mit gottgeweihter, alle Seelen erschütternder und beseligender Stimme predigend. Innocenz III., die unermeßliche Bedeutung dieses ganz von positivem Glauben erfüllten Mannes für die Rettung der bedrohten Kirche erkennend, gibt ihm und den bald sich um ihn scharenden Jüngern das Recht der freien Predigt und gewährt damit dem Volke den geistigen Führer und Berater, während er zugleich dem Spanier Dominicus und seinem Orden,



Abb. 9. Esau am Lager Isaaks.
Bruchstück aus dem Wandbilde in der Oberkirche zu Assisi.

Jahrzehnte kam es so weit, daß die Predigerorden — denn auch der Dominikanerorden machte die Predigt und die persönliche Seelenpflege zu seiner Aufgabe — für die religiösen Bedürfnisse des Volkes fast ausschließlich sorgten. Der eigentliche Klerus trat in den Hintergrund. Anstatt in dem unverständlichen Latein vernahm man jetzt die evangelischen Geschichten in der italienischen Volkssprache. Diese volkstümlichen Redner, vor allem Franz von Assisi, wußten den die Seelen durchdringenden Ton zu treffen und wirkten, statt mit abstrakten Begriffen auf die Vernunft, mit lebendigen Bildern auf die Phantasie der empfänglichen Zuhörer. Das religiöse Leben wurde zugleich aber durch die Dichtung, durch die bald schildernden, bald rein das Gefühl ausdrückenden „Laudi“ und durch die öffentlichen dramatischen Aufführungen, die „Mysterien“, genährt und befriedigt. Franz von Assisi selbst war als „Troubadour Gottes“ umhergezogen, in seligem Einklang Gott und die Natur verbindend und den Menschen in Tieren, Pflanzen und Gestirnen ihre Brüder und Schwestern weisend. Von den Lippen seines Schülers Thomas von Celano erklang das Dies irae, dies illa. Die glühende Seele Jacopones da Todi ergoß ihre göttliche Begeisterung in Liedern ohne Zahl, deren einige, wie das „Stabat mater“, für alle Zeiten weiterklingen sollten — eine wunderbare Auferstehung in neuen Formen ward so den Gestalten und Gedanken der Evangelien zu teil.

Die gewaltigste Erregung bemächtigte sich des ganzen Volkes, und jeder Zweite umgürtete sich unter seiner bürgerlichen Gewandung mit dem Stricke des Terziarierordens, einer Institution, durch welche die Laien in die Gemeinschaft der Bettelmönchorden mitaufgenommen wurden. Die Orden selbst aber umfaßten ungezählte Brüder. Die kleinen bescheidenen Kirchen, welche allerorten gebaut wurden, reichten bald nicht mehr aus, die Menge der Gläubigen zu fassen: in allen volksreicheren Ortschaften und Städten entstanden in der zweiten Hälfte des XIII. Jahrhunderts große Bauten, in denen die gotischen Formen zuerst neuen und verheißungsvollen Principien einheitlicher, durch die Anforderungen der Predigt bedingter Raumwirkung von den Architekten dienstbar gemacht wurden. Bald auch wich die durch die Ordensregeln gebotene äußerste Schlichtheit der Ausstattung einer zunehmenden künstlerischen Ausschmückung. Die dankbaren Bürger wetteiferten in der Erfüllung solch frommer Pflicht. Gemalte und skulpierte Altäre, Freskenschmuck an den Wänden, reich mit Reliefs verzierte Kanzeln legten Zeugnis davon ab, daß der lebendige Glaube sich in Thaten zu äußern drängte. Neue und mannigfaltige Aufgaben entfesselten die künstlerische Vielseitigkeit.



Abb. 10. Heilige. Wandbild in der Oberkirche zu Assisi.

Solch äußerer Veranlassung aber entsprach das innere Müssen. Die von erregenden Vorstellungen erfüllte Phantasie, das volle Herz konnte den Reichtum nicht verhehlen. Wie das dichterische, so wurde auch das bildnerische Schaffen zur Notwendigkeit: das Glauben ward zum Schauen. Das neugewonnene naiv trauliche Verhältnis zu den Geschichten des Neuen Testaments weckte rein menschliche, schlicht natürliche Vorstellungen, unmittelbare Bilder von denselben. Durch Bilder wirkte die Predigt, durch Bilder die Dichtung. Die Liebeskraft Franz von Assisis, welche das Sein als ewige Harmonie erfaßte, hatte die Natur geheiligt, den Menschen innigst derselben verbunden. Das Natürliche durfte, ja mußte auf das Religiöse, das Religiöse auf die Natur bezogen werden. Durch die Liebe wurde die Welt der Gottheit voll. Die Erhebung des Menschlichen zum Göttlichen kraft reinen Herzens, die Vermenschlichung des Göttlichen kraft sehnenden Verlangens — an dieser aus dem Nachfühlen allgemeiner Not hervorgerufenen und für die Allgemeinheit geschehenen That des Mannes von Assisi entzündet sich die künstlerische Inspiration, aus welcher die Renaissancekunst entsproß, und das wunderbare Erlebnis des Franz zwei Jahre vor seinem Abscheiden, seine Heiligung durch das Empfangen der Wundenmale, ist das Symbol dieser Vereinigung von Gott und Welt. Die grundlegende Idee, welche damit dem Volke gegeben war und deren Veranschaulichung die Aufgabe der Kunst bis auf Raphael wurde, war: in dem rein und höchst Menschlichen ist das im christlichen Sinne Göttliche zu erfassen, dem inneren Wesen nach in der Liebe, der äußeren Erscheinung nach in der Schönheit. Der Verherrlichung der Liebe, wie sie zum Inhalt der philosophischen, Platonische Ideen dem Christentum vermählenden Theologie des Franziskaners Bonaventura wird, weiht sich die Dichtkunst: den Hymnen des Franz folgt des „göttlichen Narren" Jacopone Schrei der Verzückung, dieser verklingt in Dantes hohem Liede von der befreienden Kraft der weltüberwindenden Liebe, dem



Abb. 11. Ein Kirchenvater. Deckenbild in der Oberkirche zu Assisi.



Abb. 12. Die Franz von Assisi dargebrachte Huldigung.
Wandbild in der Oberkirche zu Assisi.
(Nach einer Originalphotographie von Anderson in Rom.)

wunderbaren Sange von Schuld und Erlösung, in welchem das irdische Frauenideal der Provençalen zur göttlichen Himmelsvision wird. Das Ideal der Schönheit aber beginnt im Anfang des XIII. Jahrhunderts jenen Malern und Bildhauern aufzuleuchten, welchen die erste Darstellung des stark innerlich Erschauten aufgetragen wird. Innerhalb alter toter Formen regt sich, zuerst fast unmerklich, warmes Gefühl, dann wird von dem kühnen sehnenden Blick leidenschaftlicher Seelen, von Niccolò Pisano in den römischen Sarkophagreliefs, von Cimabue in den feierlich starren Bildern der byzantinischen Kunst, das entartete Urbild hellenischen Ideals geahnt und sucht christliches Empfinden desselben sich zu bemächtigen, bis dem krampfhaften Streben nach Verbindung des Unvereinbaren die Befreiung in den Schöpfungen des Meisters wird, dessen helles, begeistertes Auge die Schönheit nicht mehr in Werken vergangener Kunst, sondern in der lebendigen Natur selbst gewahrt. Der Freundschaftsbund, welcher Dante und Giotto verknüpfte, war die Durchdringung der beiden, die Kultur des italienischen Volkes bestimmenden Ideen: in der Schönheit der Erscheinung gewann das Wesen der Liebe ihre Veranschaulichung, in der Liebe offenbarte sich der Quell der Schönheit!

* * *

Ein Jahr, nachdem Dante in Florenz das Licht der Welt erblickt hatte, 1266, da wir, dem glaubwürdigeren Zeugnis Antonio Puccis im Centiloquio folgend, die Angabe Vasaris 1276 für irrtümlich halten dürfen, ist Giotto — dieser Name ist ursprünglich eine Abkürzung von Ambrogio oder, wie andere wollen, von Angelo

— als Sohn eines Landmannes Bondone in dem zu der Gemeinde Vespignano in der Nähe von Florenz gehörigen Dorfe Colle geboren worden. „Man sagt," so erzählt ein am Ende des XIV. Jahrhunderts verfaßter anonymer Kommentar zur Divina commedia, „daß Giottos Vater ihn für das Wollenweberhandwerk bestimmt hatte, und daß er jedesmal auf dem Wege zur Werkstatt vor Cimabues Werkstatt stehen blieb und dieselbe besuchte. Der Vater fragte den Wollenweber, zu dem er Giotto gegeben hatte, wie er sich anlasse; dieser antwortete: es ist lange Zeit, daß er nicht hier gewesen ist. Da fand er schließlich heraus, daß Giotto sich bei den Malern aufhielt, wohin ihn seine Natur zog. Auf Rat Cimabues nahm er ihn darauf aus dem Handwerk der Wollenweber und gab ihn zu Cimabue, damit er das Malen lerne." Es ist wahrscheinlich, daß dieser schlichte Bericht die Wahrheit über die Entscheidung von Giottos Lebensberuf aussagt. Schon in der ersten Hälfte des XV. Jahrhunderts aber, in den Commentarii des Bildhauers Lorenzo Ghiberti, welche unsere wichtigste und glaubwürdigste Quelle für die Kenntnis wie der Kunst des XIV. Jahrhunderts überhaupt, so auch der Thätigkeit Giottos sind, taucht eine andere, später von Vasari noch etwas ausgeschmückte, offenbar dem Wunsche nach dem Ungewöhnlichen entstammte Erzählung auf: „Als einst der Maler Cimabue die nach Bologna führende Straße ging, sah er einen Knaben, welcher ein Schaf auf einen Stein zeichnete, auf dem Boden sitzen. Er geriet in größte Bewunderung über den Knaben, daß er, in so kindlichem Alter, schon es so gut machte, und erkannte, daß die Natur selbst ihm solche Kunst verliehen. Er fragte ihn nach seinem Namen. Jener antwortete und sagte: ‚Ich bin mit Namen Giotto genannt, mein Vater heißt Bondone und wohnt in dem Hause dort in der Nähe.' Cimabue ging mit Giotto zu dem Vater, welcher von sehr schöner Erscheinung war, und bat sich den Knaben vom Vater aus. Dieser war sehr arm. Er übergab den Knaben Cimabue, welcher ihn mit sich nahm; und so wurde er Schüler Cimabues."



Abb. 13. Der heilige Franz schenkt einem Vornehmen seinen Mantel. Wandbild in der Oberkirche zu Assisi.
(Nach einer Originalphotographie von Anderson in Rom.)

Wir dürfen annehmen, daß der Eintritt Giottos in des Meisters Atelier Ende der siebziger Jahre oder ungefähr um 1280 stattfand. Cimabue stand damals schon auf der Höhe seines Ruhmes. So ungenügend die Nachrichten über sein Leben sind



3 Abb. 14. Franz' Traum vom Palaste.
Wandbild in der Oberkirche zu Assisi.
(Nach einer Originalphotographie von Anderson in Rom.)

und so wenig Vasaris Angaben auf zuverlässige alte Quellen zurückzuführen sind, so hat doch eine sorgfältige Stilkritik die noch heute erhaltenen Werke, welche von seiner Hand herrühren, feststellen und eine bedeutende Entwickelung in der Formensprache derselben nachweisen können. Etwa um 1260 dürfte er in die Reihe der ersten Maler in Toskana eingetreten sein, und schon ein Bild, wie die aus der Kirche Santa Trinità in die Akademie zu Florenz gelangte Madonna, verriet die geniale Bedeutung des Mannes (Abb. 2). Drei in den religiösen Anschauungen des XIII. Jahrhunderts herrschenden Stoffe waren es, mit deren Behandlung die Maler sich vornehmlich zu beschäftigen hatten: die Darstellungen der Madonna, des Crucifixus und des heiligen Franz. Hatte man bei Gestaltung des letztgenannten von einer freilich sehr rohen Porträtauffassung des Heiligen auszugehen und aus derselben einen Typus zu entwickeln, wie uns dies in zahlreichen Werken sowohl anonymer Künstler, als besonders des Margaritone von Arezzo ersichtlich wird, so konnte man für die Darstellung der Maria und Christi an die vorhergehende Kunst anknüpfen. In seinem Madonnenbilde von San Domenico in Siena vom Jahre 1221 lehnte sich Guido von Siena an byzantinische Vorbilder an und begründete damit zu gleicher Zeit wie Giunta in Pisa durch seine Kruzifixe, das künstlerische Ideal des Jahrhunderts. Guidos (übrigens um 1300 übermaltes) Werk zeigt die Madonna in goldgefältelter Tracht auf einem breiten Throne, das segnende gewandete Kind auf dem Schoße. Der älteren Kunst entnommen sind hier, wie in Giuntas Kruzifixen, das dekorativ schematisch in parallelen Wellen behandelte, perückenartig reiche Haar, die wie aus Holz geschnitzte Nase mit dem vertieften dreieckigen Ansatz und der kugeligen Kuppe, das große Auge mit großer dunkler Pupille unter hoch und scharf gewölbten Brauenbogen, die langfingerige, steif bewegte Hand, die rein dekorative reiche Fältelung der Gewänder, die gemusterten Borten derselben, das in scharfe Falten gelegte, aus hartem Stoffe gebildete Kopftuch, die Tracht ihrem ganzen Zuschnitte nach, die übermäßig schlanken Verhältnisse des Körpers und die schematische harte Muskulatur. Byzantinisch ferner sind in der technischen Behandlung die grüne Untermalung, der zähe braune Fleischton, die



Abb. 15. Der Gekreuzigte fordert den heiligen Franz auf, eine Kirche herzustellen. Wandbild in der Oberkirche zu Assisi. (Nach einer Originalphotographie von Anderson in Rom.)

unvermittelt strichförmig aufgesetzten weißen Lichter. Das Neue, Bedeutsame aber macht sich bei der Madonna in der Belebung der Gruppe, namentlich in der vom Zwange sich ein wenig befreienden Haltung und dem beseelten Blicke des Kindes, bei dem Crucifixus in der bis zum Unschönen gehenden Übertreibung des Schmerzensausdruckes, welcher nicht minder in dem Kopfe als in der weit ausgebogenen Stellung des Körpers gegeben ist, geltend. An dem Freier- und Natürlicherwerden jener steifen Komposition und an der zunehmenden Lebendigkeit des Auges und der Gebärde, zugleich aber an der Milderung der starren Formen durch weichere malerische Modellierung ist der Fortschritt, welchen die Kunstübung bei den Nachfolgern Guidos und Giuntas macht, zu gewahren. Das regungslose abstrakt Göttliche des byzantinischen Schemas wird unmerklich zum bewegteren Menschlichen. Noch aber bleibt der alte Typus gültig bis auf die in kleinem Verhältnisse über dem Throne der Maria fliegend oder stehend auf dem goldenen Hintergrunde angebrachten Engel. Die Umgestaltung dieser Madonnendarstellung zu einer reicheren monumentalen ist die That Cimabues. Bereits auf jenem Bilde der Akademie werden die gleichsam symbolischen Zuthaten der Engel zu dramatisch in den Vorgang einbezogenen wirklichen Gestalten von natürlicher Größe, welche, übereinander angeordnet, gleich Pagen an die Seiten des in kunstreich gegliederter Form gebildeten Thrones treten. Leidenschaftliches seelisches Leben, aus den dunklen Augen in fast unheimlicher Weise hervorglühend, durchbebt die Figuren, deren Typen bei aller spröden Härte der Formen von hohem Schönheitsgefühl des Meisters künden. Die alte Form ist mit einem neuen, gärenden Inhalte erfüllt.

Wohl vor der Zeit, in welcher Giotto seinen ersten Unterricht bei Cimabue erhielt, dürfte die zweite große Darstellung der „Maestà“ der himmlischen Jungfrau, welche wir von diesem kennen, die Madonna der Rucellaikapelle in Santa Maria Novella, entstanden sein (Abb. 3). Eine ungleich höhere malerische Vollendung in sanfterer Modellierung des grau gestimmten Inkarnates und zugleich eine Hinwendung zu zarterem, mehr lyrischem Empfinden — worin man eine Verwandtschaft mit der Kunst des Sienesen Duccio finden konnte —, zeichnet dieses erhabene Bild, auf welchem die Engel knieend den Thron halten, vor dem älteren aus. Ein gewaltig großes Schauen hat in dem Christkinde göttliche Kraft zu offenbaren gewußt, wie vielleicht kein zweiter Künstler wieder bis auf die Zeit des Schöpfers der Sixtinischen Madonna. Das Werk muß den Zeitgenossen wie ein Wunder erschienen sein: in Vasaris Tagen liefen Legenden über die Entstehung um. Gern wollen wir, bleibt auch der Besuch Karls von Anjou

bei dem Künstler unterwiesen, glauben, daß es in festlicher Prozession aus dem Atelier in die Kirche gebracht worden sei, wie die gleiche Ehre vierzig Jahre etwa später Duccios „Maestà“ in Siena zu teil wurde. Schöpfungen, wie diesen, haben die Sienesen Duccio, Simone Martini und Pietro Lorenzetti die Inspiration zu ihrer weiteren noch reicheren Ausbildung der Madonnenrepräsentationsbilder entlehnt.



Abb. 16. Die Lossagung des heiligen Franz vom Vater.
Wandbild in der Oberkirche zu Assisi.
(Nach einer Originalphotographie von Anderson in Rom.)

Der Ruf Cimabues hat sich schnell in Italien verbreitet. Im Jahre 1272 ist er in Rom nachzuweisen, und bald darauf muß er seine große Thätigkeit in der Kirche des heiligen Franz zu Assisi begonnen haben. Hierhin wird ihm in den achtziger Jahren Giotto, zunächst als Farbenreiber und Lehrling gefolgt sein; in Assisi entwickelt der Jüngling sich unter den Augen des großen Meisters und anderer älterer Arbeitsgenossen zum selbständigen Künstler. Zwar fehlen über diese seine erste Thätigkeit, wie überhaupt über sein Leben, genauere authentische Nachrichten, doch berichtet der bereits 1313 gestorbene Chronist Riccobaldo von Ferrara, daß Giotto in Assisi gearbeitet, eine Angabe, welche dann durch Ghibertis wichtiges Zeugnis bestätigt wird: jener habe „fast den ganzen unteren Teil“ der Kirche (quasi tutta la parte di sotto) ausgemalt. Vasari, offenbar an Ort und Stelle Nachrichten, welche freilich nachweisbar nur sehr vage sein konnten, einziehend und zugleich, wie er dies auch sonst thut, willkürlich nach eigenem Urteil seine Meinung sich bildend, behauptet dann, der Maler habe, vom Ordensgeneral Giovanni di Muro (1296 bis 1304) berufen, in der Oberkirche die Legende des heiligen Franz, in der Unterkirche die vier Allegorien über dem Hochaltar und Darstellungen im anstoßenden Querschiff (darunter eine Stigmatisation des Franz) gemalt. Hat Vasaris Meinung an und für sich auch keine entscheidende Bedeutung, so wird sie doch im ganzen durch den Vergleich der späteren, beglaubigten Werke Giottos bestätigt, ja es darf behauptet werden, daß außer den vom Künstlerbiographen genannten Wandgemälden noch andere von des Meisters Hand in Assisi zu finden sind. Immer wiederholte Prüfung ließ den Verfasser dieser Zeilen zu Ansichten kommen, welche, teilweise bereits früher von ihm ausgesprochen, im folgenden ihre erneute Darlegung und Begründung erhalten.

* * *

Die Kirche San Francesco in Assisi, in welcher die ersten großen Thaten Giottos und damit überhaupt der Renaissance zu finden sind, gehört, so schlicht ihre Architektur ist, zu den eindrucksvollsten Schöpfungen der Baukunst in Italien. Am östlichen steilen Abfall des Hügels, auf welchem lang hingestreckt die noch heute ihren mittelalterlichen Charakter wahrende graue Stadt

lagert, wurde schon im Jahre 1228, zwei Jahre nach dem Tode des großen Predigers, am 17. Juli, der Grundstein zu seiner Kirche gelegt (Abb. 4). Dort, von wo der Blick im Süden frei und weit über die fruchtbare, heitere Ebene hinstreift und nach Norden gewandt zu den kahlen Höhen des Monte Subasio emporsteigt, wurden kühn zwei Kirchen übereinander erbaut: die untere, mit geheimnisvollen nächtlichen Schauern die Seele des Eintretenden zu tiefer Versenkung bewegend, aus mächtigen, über Rundbogen gespannten, grottenartigen Kreuzgewölben, als Grabeskirche für den Heiligen, dessen Reste unter dem Hochaltar ruhen, errichtet, die andere darüber einschiffig, von lichten hohen Verhältnissen, im frühen einfachen Spitzbogenstil gehalten, einer der ersten gotischen Bauten in Italien, ein heiliger Festesraum, der die Seele aus innerster Sammlung zur freudigen Bethätigung ihrer Liebeskraft im Leben erhebt (Abb. 5, 6).

Bereits in den dreißiger Jahren und den folgenden Jahrzehnten des XIII. Jahrhunderts war die Malerei dem Gedächtnis des geliebten Wohlthäters der Menschheit dienstbar gemacht worden. Giunta Pisano und andere primitive Künstler hatten Bildnisse desselben und Kruzifixe geschaffen, ja an den Wänden des Längsschiffes der Unterkirche waren in Fresko Geschichten aus dem Leben Christi und Francisci ausgeführt worden, welche heute freilich nur undeutlich zu erkennen sind. Als dann Cimabue nach Assisi berufen wurde, geschah es, um auch der Oberkirche würdigen Wandschmuck zu verleihen. Der edle Florentiner begann seine Thätigkeit im Chor und Querschiff. Hier stellte er in großen, heute nur als Schattenbilder, immer noch aber mächtig wirkenden Fresken Legenden der Madonna (im Chor), des heiligen Petrus (im rechten Querschiff), des Erzengels Michael (im linken Seitenschiff), zweimal die Kreuzigung und an der Decke der Vierung die vier Evangelisten dar. Der Künstler, welcher in der Madonna Ruccellai erhabene Feierlichkeit ausgedrückt hatte, zeigt hier, vornehmlich in der Kreuzigung des linken Querschiffes, daß er auch alle Stürme der Leidenschaft kannte. Dasselbe Uebermaß gewaltsamen Fühlens, welches uns bei der Betrachtung der Reliefs seines Zeitgenossen Niccolò Pisano überwältigt, macht auch diese mächtige Schöpfung zu einem jeden Zweifel ausschließenden Zeugnis dessen, daß all dieses künstlerische Schaffen aus einer bis in die Tiefen erregten Volksseele hervorging. Dabei sehen wir hier, in der von antikem Schönheitsgefühl erfüllten „Madonna mit Engeln und dem heiligen Franz“, welche Cimabue im rechten Kreuzschiff der Unterkirche an die Wand malte (Abb. 7), und in dem für Santa Chiara in Assisi geschaffenen

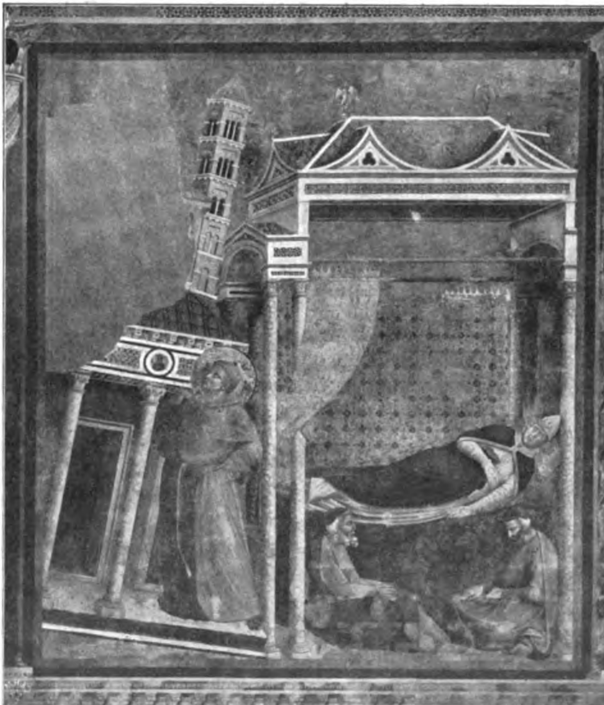


Abb. 17. Der Traum Innocenz' III.
Wandbild in der Oberkirche zu Assisi.
(Nach einer Originalphotographie von Anderson in Rom.)

Kruzifix einen weiteren Fortschritt seiner Kunst in der Größe und Freiheit der gleichwohl immer noch am byzantinischen Ideal festhaltenden Formengestaltung.

Als es sich dann weiter um die Ausmalung auch des Längsschiffes handelte, beteiligte sich der Meister nicht mehr selbst an der Ausführung, sondern überließ dieselbe Mitarbeitern und Schülern. In zwei Reihen wurden hier an dem oberen Teil der Wände rechts Geschichten aus dem Alten Testament, links aus dem Leben Christi veranschaulicht. In dem Stil derselben macht sich, allgemein gefaßt, deutlich der Unterschied zwischen einer älteren und einer jüngeren Richtung geltend. Die ältere, vermutlich durch zwei oder drei Meister vertreten, unter denen Filippo Russuti, der Verfertiger des Fassadenmosaiks von Santa Maria Maggiore mit ziemlicher Sicherheit zu erkennen ist, zeigt Cimabues Formen abgeschwächt und verkleinert, die jüngere aber ist durch das Sichemporringen einer ganz neuen künstlerischen Auffassung gekennzeichnet. Diese begegnet uns in den offenbar zuletzt ausgeführten Fresken des ganzen Cyklus nahe dem Hauptportal, nämlich in den vier Bildern der unteren Reihe rechts: „Isaak segnet Jakob“ (Abb. 8), „Esau am Lager Isaaks“ (Abb. 9), „Joseph in der Cisterne“, „die Brüder vor Joseph“, in den vier Darstellungen an der linken Wand des ersten Gewölbejoches: „der zwölfjährige Christus im Tempel“, „die Taufe Christi“, „die Beweinung Christi“, „die Frauen am Grabe“, in den Gemälden der „Himmelfahrt Christi“, des „Pfingstfestes“ und der „Madonna“ an der Eingangswand, in den sechzehn Heiligenfiguren an der Leibung des Eingangsbogens (Abb. 10) und in den „vier Kirchenvätern“ an der Decke (Abb. 11).

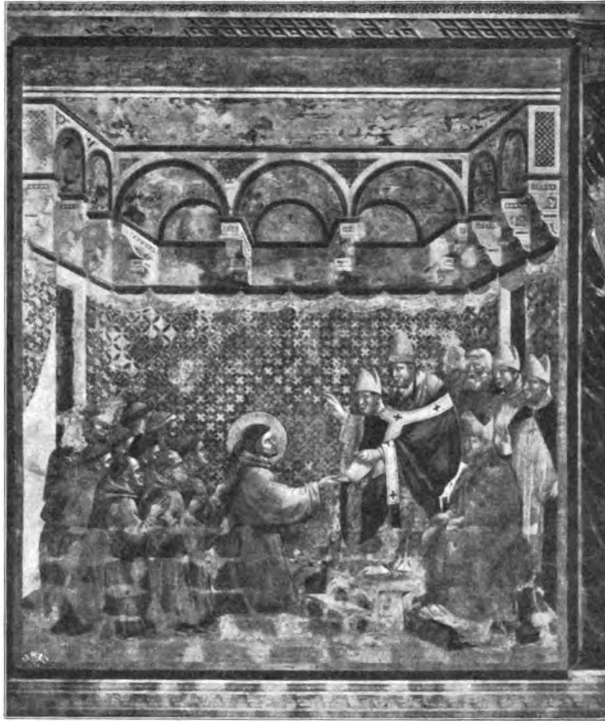


Abb. 18. Die Bewilligung der Ordensregel.
Wandbild in der Oberkirche zu Assisi.
(Nach einer Originalphotographie von Anderson in Rom.)

Das gemeinsam Charakteristische dieser Fresken ist, wie erwähnt, das Durchbrechen des Byzantinismus durch eine andersartige Anschauung, eine Anschauung, welche ersichtlich aus einem vorurteilslosen naiven Beobachten der Natur, bis zu einem gewissen Grade aber vielleicht auch aus einem Studium antiker Bildwerke erwächst. Nirgends wohl wie hier ist mit vollster Deutlichkeit zu gewahren, wie ein neues Formenideal aus einem älteren sich auslöst. Es ist kein vollständiger plötzlicher Bruch, denn manches Altertümliche bleibt noch: in der steifen Haltung der Figuren (namentlich der Heiligen), in der schematischen Parallelwellung der Haare, in den gleichsam ornamental symmetrischen Stirnrunzeln, in der flachen, wie gequetschten Faltenlegung der Gewänder, endlich in den technischen Eigentümlichkeiten der grünen Untermalung und kupferroten Aufhöhung des Inkarnates, aber diese aus der Schultradition stammenden Elemente haben gegenüber dem Neuen keine Bedeutung. Neu ist zunächst die Form des Kopfes und die Bildung der einzelnen Züge desselben:

die charakteristische, byzantinische, lange Nase mit dem dreieckigen Ansatz und der gebogenen Kuppe ist verschwunden, eine gerade wie gemeißelte kürzere Nase mit scharfem Rücken und etwas gekniffenen Flügeln setzt die Profillinie der wenig gewölbten Stirne fort, die intensiv, wenn auch noch starr blickenden großen Augen, welche unter kaum gewölbten, scharf gezeichneten Brauen liegen, sind näher aneinander gerückt, die Wange ist voll, der Mund bestimmt und kräftig, das Kinn knochig. Alle Teile des Gesichtes stehen in fest organischem, wohlproportioniertem Zusammenhang. Man gewahrt hieran, wie am gedrungenen Gefüge der Gestalt und der Hände, daß der Künstler als das Wesentliche in der menschlichen Gestalt den Knochenbau erfaßt. Indem er denselben durch eine Modellierung in kräftigem Licht und Schatten zur Geltung zu bringen sucht, stellt er dem flächenhaft Ornamentalen des Byzantinischen das Princip räumlich plastischer Gestaltung entgegen. Und dieses von dem starken Sinn für die Wirklichkeit gefundene Princip bedingt zugleich aus sich heraus die einfache anschauliche Bildung einer glaubhaft wirkenden Architektur (Pfingstfest, Christus im Tempel), welche die ineinander geschachtelten, aller Realität hohnsprechenden Gebäude auf byzantinisierenden Bildern verdrängt. Die gotischen Formen dieser Bauten weisen darauf hin, daß der Maler nicht mehr rein aus der Phantasie heraus erfand. Schließlich konnte es nicht ausbleiben, daß ein so die Natur beobachtender Geist sich auch von dem Typischen byzantinischer Kom-



Abb. 19. Franz auf feurigem Wagen. Wandbild in der Oberkirche zu Assisi.
(Nach einer Originalphotographie von Anderson in Rom.)

positionen frei zu machen wußte, daß er die Motive der Darstellung auf im Leben Geschautes gründete. Die schlichte Natürlichkeit scharf in der Wirklichkeit wahrgenommener Haltungen und Bewegungen einerseits, das auffallende Maß in der Gebärdensprache, selbst in Darstellungen leidenschaftlichen Inhaltes, wie in der Beweinung Christi, andererseits ist es, was diese Fresken von den Arbeiten Cimabues und seiner Schüler ebenso auffallend, wie die Formensprache, unterscheidet.



Abb. 20. Die Vision des Thrones. Wandbild in der Oberkirche zu Assisi. (Nach einer Originalphotographie von Anderson in Rom.)

Wenn auch noch unentwickelt, weil noch beengt von älterer Tradition und mangelnder Kenntnis der Natur, offenbart sich also in diesen Wandmalereien ein künstlerisches Ideal, welches mit jugendlicher Kraft dem Stil des XIII. Jahrhunderts ein Ende macht. Sind sie mit einigen Werken in Rom: den dem Johannes Cosmas zugeschriebenen Grabbildern in Zusammenhang gebracht worden, so erklärt dies sich daraus, daß jener Johannes Cosmas ebenso wie Gaddo Gaddi, der Verfertiger von Mosaiken an der Fassade von Santa Maria Maggiore in Rom, und Pietro Cavallini bereits unter dem Einfluß des in Assisi thätigen Meisters stehen.

Stellen wir uns dieses Gefühl für Natur, dieses Vermögen räumlicher Gestaltung und diese Kraft der Phantasie erstarkend und mehr und mehr sich befreiend vor, so mußten Werke entstehen, wie die 28 Darstellungen der Legende des heiligen Franz, welche unterhalb der biblischen Gemälde den tieferen Teil der Wände des Längsschiffes schmücken. In der That ist die oben gegebene Charakteristik des neuen Stiles durchaus, bis in alle Einzelheiten der Formen, auf die Bilder der Franzlegende anwendbar, ja der Zusammenhang zwischen diesen und den geschilderten Fresken ist ein so

unlöslicher in geistiger und technischer Beziehung, daß wir mit vollster Bestimmtheit sagen müssen: ein und derselbe Künstler und zwar ein, von Bild zu Bild seiner Eigenart sicherer werdender hoch begabter Jüngling hat diese und jene gemalt: Giotto! Denn daß Giotto der Schöpfer dieser Legende des heiligen Franz gewesen ist, dafür spricht unwiderleglich — ganz abgesehen von Vasaris Zeugnis — alles, was Giotto später geschaffen hat. Hätte ein anderer sie gemalt, dann wäre dieser andere der Begründer der Renaissancekunst, und von Giotto als dem großen Manne dürfte nicht mehr die Rede sein, denn dieser Cyklus von Darstellungen ist die über das Schicksal der italienischen Kunst entscheidende That!

Schon bald nach dem Tode des heiligen Franz begann man auf den mit seinem Bildnis geschmückten Altartafeln, zumeist in kleinen Verhältnissen, einzelne Ereignisse seines Lebens zu schildern, welche man den frühesten Lebensbeschreibungen des Thomas a Celano und der „drei Schüler“ entnahm. Waren es zunächst nur Wunderdarstellungen, welche die Heiligkeit des Verehrten gleichsam beweisen sollten, so bildete sich allmählich ein historischer Cyklus, der von der Bekehrung bis zum Tode führte, aus. Seit den sechziger Jahren wurde dann die Quelle künstlerischer Inspiration die 1261 erschienene, alle früheren Nachrichten in künstlerischer Form verarbeitende Biographie des Franciscus von Bonaventura, welche auch Giotto seiner Biographie in Bildern zu Grunde legte. Die Bedeutung, welche die Beschäftigung gerade mit diesem Vorwurf für die volle Entfaltung seiner Kraft haben sollte, ist unmittelbar ersichtlich; dieser Stoff, nicht wie der biblische in traditionellen Darstellungsformen ausgeprägt, sondern bisher nur versuchsweise und zumeist von wenig bedeutenden Künstlern behandelt, stellte die höchsten Ansprüche an die Erfindungskraft des jungen Meisters, ja wies denselben geradezu auf das Studium der Natur, als den einzigen Weg zu einer verständlichen und eindrucksvollen Gestaltung hin. Vieles freilich, was er, den Wünschen seiner Auftraggeber folgend, zu schildern hatte, namentlich die für die bildende Kunst ungeeigneten Wunderhandlungen, hemmte den freien Ausdruck seines Genius, doch zeigt sich vielleicht gerade in der Bewältigung der darin gegebenen Schwierigkeiten sein erstaunliches Vermögen, immer und überall das rein Menschliche zu entdecken und zur Geltung zu bringen, in noch höherem Grade, als in der Behandlung aller der Geist und Seele bewegenden Vorwürfe, welche dieses das Heilige mit dem Natürlichen versöhnende Leben dem dichterisch empfindenden Maler darbot.



Abb. 21. Die Vertreibung der Dämonen aus Arezzo.
Wandbild in der Oberkirche zu Assisi.
(Nach einer Originalphotographie von Anderson in Rom.)



Abb. 22. Franz vor dem Sultan. Wandbild in der Oberkirche zu Assisi.
(Nach einer Originalphotographie von Anderson in Rom.)

Noch in die Zeit vor der schweren Krankheit, in welcher dem Jüngling die Nichtigkeit des bis dahin geführten weltlichen Genußlebens in tiefer Einkehr der Seele aufging, versetzt uns das erste Bild des Cyklus. „Ein sehr einfältiger Mann in Assisi," so las Giotto bei Bonaventura, „der aber, wie man glaubt, von Gott selbst belehrt worden war, legte, als er einst dem durch die Stadt wandelnden Franz begegnete, den Mantel ab und breitete das Gewand vor dessen Füßen aus: versichernd, daß Franz noch jeder Verehrung würdig sein werde, als einer, dem es bestimmt sei, in nächster Zeit Großes zu wirken und deswegen von der Gesamtheit der Gläubigen glorreich geehrt zu werden" (Abb. 12).

Den Beginn des neuen Lebens, welches solche Prophezeiung wahr machen sollte, zeigt die durch das zweite Gemälde verherrlichte Liebesthat (Abb. 13). „Als nun Franz die Körperkräfte wiedererlangt und sich nach seiner Gewohnheit schmuckvolle Gewänder bereitet hatte, begegnete er einem gewissen vornehmen Mann, der edel von Geist, aber arm und schlecht gekleidet war. Dessen Armut in frommer Regung bemitleidend, zog er selbst sein Gewand aus und bekleidete Jenen, um so zu gleicher Zeit die doppelte Liebespflicht zu erfüllen, das Schamgefühl des vornehmen Mannes zu schonen und dem Mangel des Armen abzuhelfen."

„In der folgenden Nacht aber," so heißt es in der Legende weiter (Abb. 14), „als er sich dem Schlummer ergeben, zeigte ihm die göttliche Güte einen prächtigen und großen Palast mit kriegerischen Waffen, die mit dem Zeichen des Kreuzes Christi bezeichnet waren, um ihm

weissagend zu zeigen, daß die Barmherzigkeit, die er aus Liebe zum höchsten Könige dem armen Edlen erwiesen, mit unvergleichlichem Lohne vergolten werden solle. Also ward ihm auch, als er fragte: wessen alle jene Waffen sein würden, in höherer Versicherung die Antwort, ihm und seinen Soldaten würden sie gehören."



Abb. 23. Die Verklärung des heiligen Franz.
Wandbild in der Oberkirche zu Assisi.
(Nach einer Originalphotographie von Anderson in Rom.)

Frommes Mitleid läßt ihn darauf an den Aufbau eines verfallenen Kirchleins gehen. Die Legende schmückt dieses Ereignis aus: „Als er eines Tages, um nachzusinnen, außerhalb der Stadt an der Kirche des heiligen Damianus vorbeiwandelte, die infolge allzu großen Alters den Einbruch drohte, und von dem Geiste getrieben in dieselbe, um zu beten, eingetreten war, warf er sich vor dem Bilde des Gekreuzigten nieder und ward während des Betens von nicht geringem Geistestroste erfüllt. Und als er thränenden Auges zum Kreuze des Herrn aufblickte, hörte er mit den körperlichen Ohren eine Stimme, die von jenem Kreuze zu ihm ausging und dreimal sprach: ‚Franciscus, gehe und stelle mein Haus wieder her, das, wie du siehst, ganz der Zerstörung anheimfällt.‘ Erzitternd staunte Franz, da er doch allein in der Kirche war, eine so wunderbare Stimme zu hören, und fühlte sich im Geiste entrückt, die Wirkung der göttlichen Rede im Herzen empfindend" (Abb. 15).

Die wachsende Kraft der Gottesliebe treibt endlich den Jüngling, sein Leben ganz Gott zu weihen und mit den irdischen Verhältnissen zu brechen, ungerührt von allem Spott, den ihm selbst die Kinder bezeugen, und ungeschreckt von aller Gewalt, welche ihm sein über die fromme

Geldverschwendung empörter Vater anthut. „Dann versuchte der Vater des Fleisches den Sohn der Gnade, des Geldes schon bar, vor den Bischof der Stadt zu führen, damit er in dessen Hände verzichtend das väterliche Gut lege und alles wiedererstatte, was er habe. Bereit, es zu thun, zeigt jener sich da als wahrer Liebhaber der Armut. Vater: ‚Bis jetzt habe ich dich meinen Vater auf Erden genannt, von nun an aber kann ich befriedigt sagen: Vater unser, der du bist im Himmel, auf den ich meinen ganzen Schutz und die Zuversicht meiner Hoffnung gesetzt habe.‘ Wie dies der Bischof sah, und die alles Maß übersteigende Liebesglut in dem Mann Gottes

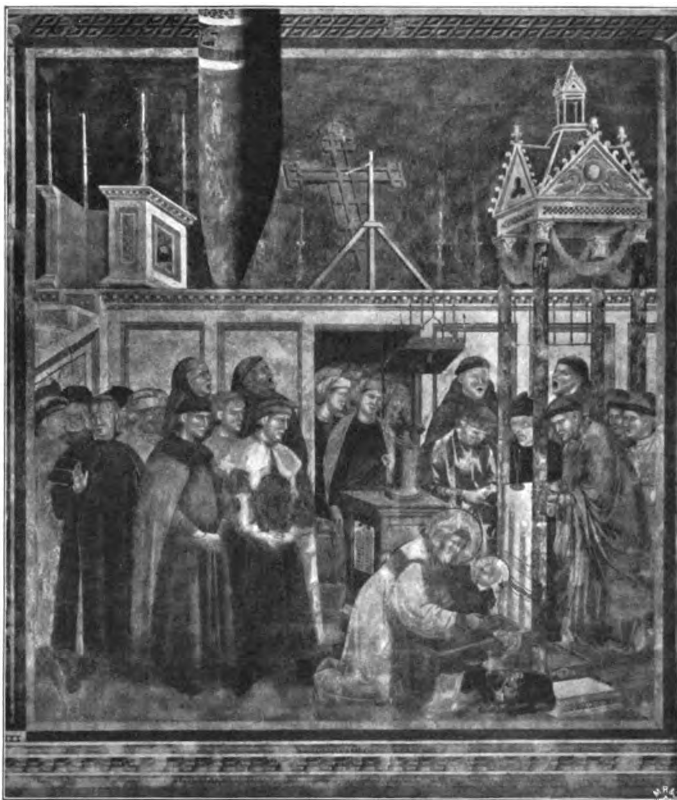


Abb. 24. Die Weihnachtsfeier in Greccio.
Wandbild in der Oberkirche zu Assisi.
(Nach einer Originalphotographie von Anderson in Rom.)

Vor den Bischof gekommen, duldet er kein Säumen, nicht zauderte er in Bedenken, erwartet und macht nicht erst Worte, sondern legt sogleich alle Gewänder ab und erstattet sie dem Vater zurück. Da fand man aber, daß der Mann Gottes auf dem Fleische unter den feinen Kleidern ein Stück Fell trug. Dann, trunken von wunderbarer Glut des Geistes, wirft er auch das Hüftentuch fort, entblößt sich gänzlich öffentlich vor allen und sagt zum gewahrte, stand er sogleich auf, nahm ihn unter Weinen in seine Arme, wie er denn ein frommer und guter Mann war, und bedeckte ihn mit dem Mantel, mit dem er selbst bekleidet war, den Seinen befehlend, daß sie ihm etwas gäben, die Glieder seines Körpers zu bedecken“ (Abb. 16).

In Armut zieht Franz hinaus und verkündigt predigend und zur Buße und zum Frieden mahnend das Evangelium. Bald schließen sich ihm Jünger an, und



Abb. 25. Das Wunder des Quelles. Wandbild in der Oberkirche zu Assisi.
(Nach einer Originalphotographie von Anderson in Rom.)

er macht sich nach Rom auf, um für sich und die Seinen das Recht der Predigt zu erlangen. Innocenz III. ist unschlüssig. „Da sah er im Traume (wie er berichtet hat), wie die Lateranische Basilika ganz nahe schon dem Einbruch sei; ein ärmlicher, mittelgroßer und verächtlich aussehender Mann aber hielt sie, mit dem eigenen Rücken sie stützend, aufrecht, daß sie nicht falle" (Abb. 17).

Den ärmlichen Mann erkannte er in Franz wieder. „Darauf bewilligte er das Geforderte und versprach noch mehr zuzugestehen; er billigte die Regel, gab ihnen den Auftrag, Buße zu predigen, und ließ allen den Laienbrüdern, die den Knecht Gottes begleitet hatten, kleine Tonsuren machen, damit sie für das Wort Gottes predigten" (Abb. 18).

Der Orden wird gegründet, und Wunder bezeugen fortan, daß dessen Stifter ein von Gott Gesandter ist. Ferne Brüder sehen seine Erscheinung (Abb. 19). „Während nun der Gott geweihte Mann, körperlich entfernt von den Söhnen, im Gebete zu Gott nach seiner Weise die Nacht in seiner Hütte verbrachte, siehe da trat über die Schwelle des Hauses in mitternächtiger Stunde zu den Brüdern, die zum Teil ruhten, zum Teil im Gebet verharrten, ein feuriger Wagen von wunderbarem Glanze umgeben und bewegte sich dreimal hierhin und dorthin durch das Haus; auf demselben thronte eine leuchtende Kugel, die der Sonne gleich die Nacht hell machte — da empfanden sie alle es deutlich, daß der heilige Vater wohl körperlich ferne, geistig aber gegenwärtig sei und verklärt in solchem Bilde ihnen gezeigt werde."

Eine andere Vision wird einem einzelnen Bruder zu teil (Abb. 20). Betend in Ekstase versetzt, sieht er viele Stühle

im Himmel und unter ihnen einen würdevoller als die anderen, von Glorienschein umgeben. Da vernimmt er eine Stimme: „Dieser Sitz gehörte einem gefallenen Engel an und wird jetzt für den demütigen Franciscus aufbewahrt."

Das nächste zehnte Bild schildert die Vertreibung von Dämonen aus Arezzo (Abb. 21). „Es traf sich einst, daß Franz nach Arezzo kam, als die ganze Bürgerschaft, von innerem Kriege erschüttert, sich gegenseitig zu vernichten drohte. In der Vorstadt gastlich aufgenommen, sah er aber über der Stadt frohlockende Dämonen und unten verwirrte Bürger, die sich zu gegenseitiger Vernichtung entflammten. Um jene aufrührerischen luftigen Gewalten zu verscheuchen, sandte er den Bruder Sylvester, einen Mann von taubenhafter Einfalt, gleichsam als Herold voraus und sagte ihm: ‚Gehe vor das Thor der Stadt und befiehl kraft des Gehorsams im Namen des allmächtigen Gottes den Dämonen, sogleich hinauszugehen.' Es eilt der wahrhaft Gehorsame die Befehle des Vaters zu vollziehen, und mit Lobgesängen das Antlitz des Herrn preisend, beginnt er vor dem Thore der Stadt laut zu rufen: ‚Im Namen des allmächtigen Gottes und auf den Befehl seines Knechtes Franciscus, weicht weit auseinander von hier alle ihr Dämonen!' Sogleich kehrt die Stadt zum Frieden zurück."

Wird in dieser Legende Franz symbolisch als Friedensbringer gefeiert, so erscheint er in der legendarisch ausgeschmückten Geschichte von seinem Aufenthalte beim Sultan als der siegreiche Bekehrer (Abb. 22). „Der Knecht Christi aber, von höherer Offenbarung erleuchtet, sprach: ‚Willst du mit deinem Volke zu Christus bekehrt werden, so will ich gern aus Liebe zum Herrn bei euch bleiben. Doch zögerst du des Mahomet Gesetz für den Glauben an Christus aufzugeben, so befiehl, daß ein sehr großes Feuer angezündet werde, und ich werde mit deinen Priestern das Feuer beschreiten, damit du so erkennest, welcher Glaube als der gewissere und heiligere nicht ohne Verdienst festzuhalten sei.' — — Der Sultan aber antwortete, er wage nicht, diese Wahl anzunehmen; er fürchtete nämlich den Aufruhr des Volkes. Doch bot er ihm viele kostbare Geschenke an, die aber der Mann Gottes, der nicht nach weltlichen Dingen, sondern dem Heile der Seelen gierig war, alle wie Kot verschmähte."

War der Wandel dieses Mannes die wahre Nachfolge Christi, so konnte es nicht anders sein, als daß in seinem Leben wunderbare Beziehungen sich zu dem Erlöser kundgaben. „Er wurde des Nachts gesehen, wie er die Arme in Form eines Kreuzes ausgestreckt, mit dem ganzen Körper von der Erde erhoben und von einer leuchtenden Wolke umgeben, betete, auf daß so der wunderbare, den Körper umgebende



Abb. 26. Die Vögelpredigt. Wandbild in der Oberkirche zu Assisi. (Nach einer Originalphotographie von Anderson in Rom.)

Glanz Zeugnis ablegte von der wunderbaren Erleuchtung im Geiste“ (Abb. 23).

Ja, die entzückte Phantasie der Verehrer sieht den Heiligen im innigen Verkehr mit Christus selbst. Einst feiert er Weihnachten in Greccio, läßt eine Krippe zubereiten und Ochs und Esel herbeiführen (Abb. 24). „Herbeigerufen werden die Brüder, herzu kommt das Volk, der Wald schallt von den Stimmen wieder: und jene verehrungswürdige Nacht wird glänzend und festlich zugleich gemacht durch zahllose und helle Lichter, durch voll und einstimmig ertönende Lobgesänge. Da stand der Mann Gottes vor der Krippe, von frommer Liebe erfüllt, von Thränen besprengt und überströmend vor Freude. Es wird die Messe festlich gefeiert über der Krippe, der Levite des Herrn: Franciscus singt das heilige Evangelium. Dann predigt



Abb. 27. Der Tod des Edlen von Celano. Wandbild in der Oberkirche zu Assisi. (Nach einer Originalphotographie von Anderson in Rom.)

er dem umstehenden Volke über die Geburt des armen Königs, den er, so oft er ihn bei Namen nennen wollte, in zarter Liebesempfindung den Knaben von Bethlehem hieß. Ein tugend- und wahrhafter Krieger aber, der aus Liebe zu Christus den weltlichen Kriegsdienst verlassen und in innigem vertrauten Umgange dem Mann Gottes verbunden war, der Herr Johannes von Greccio, hat ausgesagt, er habe ein gar wohlgebildetes Knäblein in jener Krippe schlummern sehen; das habe der selige Vater Franciscus mit beiden Armen umfaßt und, wie es geschienen, aus dem Schlummer erweckt.“

Von einer Liebesthat erzählt das vierzehnte Bild (Abb. 25). „Zu einer anderen Zeit, als der Mann Gottes sich in eine gewisse Einöde begeben wollte, um dort ungehindert der inneren Betrachtung obzuliegen,

ritt er, da er sich schwach fühlte, auf dem Esel eines armen Mannes. Und während an dem heißen Sommertage jener Mann dem Diener Christi folgend den Berg hinanstieg, begann er, von dem langen und steilen Wege ermüdet und von allzu heißem Durste erschöpft, dringlich flehend hinter dem Heiligen zu rufen: ‚Ich sterbe vor Durst, wenn ich nicht durch die Wohlthat eines Trunkes erfrischt werde.‘ Ohne Zaudern sprang der Mann Gottes vom Esel herab, beugte die Kniee zur Erde, streckte die Hände gen Himmel empor und hörte nicht auf zu beten, bis er wußte, er sei erhört. Als endlich das Gebet zu Ende, sprach er zum Manne: ‚Eile zum Felsen, dort wirst du lebendiges Wasser finden, das dir in dieser Stunde mitleidsvoll Christus aus dem Steine zum Trinken hervorrief.‘“

So Segen verbreitend zog er von Ort zu Ort. Nicht allein die Menschen aber, sondern auch die Tiere sammelten sich um ihn, seinen holdseligen Worten zu lauschen (Abb. 26). „Als er sich Bevagna näherte, kam er zu einem Orte, an dem eine große Menge von Vögeln verschiedener Art zusammengekommen war: als der Heilige Gottes dieselben sah, lief er eilig dahin und begrüßte sie, als wären sie der Vernunft teilhaftig. Sie aber alle erwarteten ihn und wandten sich zu ihm, so daß die, welche auf den Gesträuchen waren, die Köpfchen senkten, als er sich ihnen näherte und in ungewohnter Weise sich nach ihm hinrichteten, bis er zu ihnen heranschritt und sie alle eifrig ermahnte, das Wort Gottes zu hören, indem er sprach: ‚Meine Brüder Vögel, gar sehr müßt ihr euren Schöpfer loben, der euch mit Federn bekleidet



Abb. 28. Die Predigt vor Honorius III. Wandbild in der Oberkirche zu Assisi.
(Nach einer Originalphotographie von Anderson in Rom.)



Abb. 29. Die Erscheinung in Arles. Wandbild in der Oberkirche zu Assisi. (Nach einer Originalphotographie von Anderson in Rom.)

und die Flügel zum Fliegen gegeben hat; die klare Luft wies er euch zu und regiert euch, ohne daß ihr euch zu sorgen braucht.‘ Als er ihnen aber dies und Ähnliches sagte, begannen die Vögel, in wunderbarer Weise ihre Freude bezeugend, die Hälse zu recken, die Flügel auszubreiten und aufmerksam auf ihn zu schauen. — Dann erteilte er ihnen mit dem Segen des Herrn die Erlaubnis. Da flogen sie alle zugleich von dannen."

Solch Wunder zu schildern, war freilich eine beglückendere Aufgabe, als das dem Edlen von Celano gegenüber bewirkte (Abb. 27). Franz ist als Gast bei diesem. Nach dem Tischgebet prophezeit er seinem Wirte den bevorstehenden plötzlichen Tod und ermahnt ihn zur Beichte. Kaum hat jener dieselbe abgelegt, als er bei der Mahlzeit tot danieder sinkt.

Die Predigt vor Honorius III. wird im folgenden Fresko veranschaulicht (Abb. 28). Franz ist mit einer sorgfältig ausgearbeiteten Rede vor den Papst getreten. „Als er in ihrer Mitte stand, die Worte der Erbauung vorzubringen, vergaß er alles so vollständig, daß er gar nichts zu reden wußte. Doch als er dies in wahrhafter Demut kundgethan hatte, wandte er sich an die Gnade des heiligen Geistes und rief sie an und begann sogleich von so wirksamen Worten überzufließen, mit so zwingender Kraft den Geist jener erlauchten Männer zur Zerknirschung zu bewegen, daß es offenbar ward, nicht er, sondern der heilige Geist habe gesprochen."

Die Predigt eines anderen, seines großen Schülers Antonius von Padua, in Arles führt das achtzehnte Bild vor Augen (Abb. 29). „Während derselben sah ein Bruder den seligen Franz, der in die Luft erhoben mit gleichsam am Kreuze ausgestreckten Armen die Brüder segnete. Alle Brüder aber fühlten sich von so großer und



Abb. 30. Die Stigmatisation des heiligen Franz.
Wandbild in der Oberkirche zu Assisi.
(Nach einer Originalphotographie von Anderson in Rom.)

so ungewöhnter Tröstung des Geistes erfüllt, daß ihnen der Geist im Inneren diese als sicheres Zeugnis für die wahrhaftige Anwesenheit des heiligen Vaters gewährte."

Von göttlicher Kraft wird ihm endlich der Stempel innerster Vereinigung mit dem Erlöser selbst aufgeprägt. Er empfängt auf dem Berge Alvernia die Wundenmale (Abb. 30). „Als er daher wiederum von seraphischen Sehnsuchtsgluten zu Gott getrieben und in der Süßigkeit des Mitleids sich ganz in den versetzte, der aus allzu großer Liebe gekreuzigt werden wollte, sah er, als er um die Zeit des Festes der Erhöhung des heiligen Kreuzes an einem Tage früh auf einem Abhang des Berges betete, einen Seraph, der sechs feurige und strahlende Flügel hatte, von der Höhe des Himmels herabkommen. Und als er im schnellsten Fluge in der Luft nahe zum Manne Gottes gekommen, erschien zwischen den Flügeln das Abbild eines gekreuzigten Menschen, der in Form eines Kreuzes und an ein Kreuz geheftet, die Hände und Füße ausgestreckt hatte — — — Da erkannte er, daß er nicht durch das Martyrium des Fleisches, sondern durch die Brunst des Geistes ganz zur Ähnlichkeit des gekreuzigten Christus verwandelt werden sollte. So ließ die Erscheinung, als sie verschwunden, eine wunderbare Glut in seinem Herzen zurück: zugleich aber drückte sie seinem Fleische das nicht minder wunderbare Abbild der Zeichen ein."

Von dem Tage der Stigmatisaton an schwand seine Lebenskraft. „Als er die Stunde seines Scheidens nahen fühlte, rief er seine Brüder zu sich, segnete sie und empfahl sie der Gnade Gottes. Dann brach er in die Worte des Psalmes aus: ‚Ich habe mit meiner Stimme zum Herrn geschrieen, mit meiner Stimme habe ich zum Herrn gefleht‘ und führte ihn bis zum Ende. ‚Mich,‘ sprach er, ‚erwarten

> 20 Death of S. Francis (see large photograph)

die Gerechten, bis du mir wieder vergiltst.' Endlich als alle Geheimnisse an ihm erfüllt waren und vom Fleische gelöst die heiligste Seele in den Abgrund göttlichster Klarheit versunken war, entschlief der selige Mann im Herrn. Einer aber von seinen Brüdern und Schülern sah seine selige Seele in Gestalt eines leuchtenden Sternes, auf weißer Wolke getragen, über viel Wasser in geradem Fluge aufwärts zum Himmel geführt werden: wie strahlend vom Glanze erhabener Heiligkeit und erfüllt von dem Reichtum göttlicher Weisheit und Gnade."

Die Vision wurde zugleich einem entfernten Bruder Augustinus zu teil, dessen Seele, aus dem Fleische wandernd, sogleich dem heiligen Vater folgte, wie auch der Bischof von Assisi durch eine nächtliche Erscheinung des Franz von dessen Hinscheiden erfuhr (Abb. 31).

Durch die Berührung der Wundenmale aber wurde ein Zweifelnder, Hieronymus von Namen, ein zweiter Thomas, zum Glauben bekehrt. „Die Brüder aber und Söhne, die zum Ende des Vaters herbeigerufen waren, weiheten jene Nacht, in welcher der holde Bekenner Christi abgeschieden war, derart mit göttlichen Lobgesängen, daß es schien, es wären nicht die Exequien eines Abgeschiedenen, sondern eine Engelwache" (Abb. 32).

Am nächsten Morgen wird die Leiche von Santa Maria degli Angeli nach Assisi gebracht. „Als die Scharen aber an der Kirche San Damiano vorbeikamen, in welcher jene edle Jungfrau Clara, die jetzt verklärt im Himmel ist, damals eingeschlossen mit den Jungfrauen weilte, und dort ein wenig Halt machten, boten sie den heiligen, mit himmlischen Perlen geschmückten Leichnam jenen heiligen Jungfrauen dar, ihn zu sehen und zu küssen" (Abb. 33).

Die nächstfolgende Darstellung der 1228 erfolgten Kanonisation des Franciscus zu schaffen, sah sich Giotto ganz auf seine eigene Phantasie angewiesen, da über dieselbe nichts Näheres in den Lebensbeschreibungen angegeben war. Mit ihr im Zusammenhang steht das fünfundzwanzigste Fresko, welches eigentlich vorangehen sollte, da es die Vision bringt, welche Gregor IX. von der Wirklichkeit der Stigmatisation überzeugte (Abb. 34).

Was noch folgt, sind Wunder, welche Franz nach seinem Tode wirkt. Da sehen wir zunächst (Abb. 35) die Heilung des Mannes von Ilerda, welcher von Räubern angefallen und schwer verwundet worden war. Von den Ärzten aufgegeben, von seiner Frau selbst des schlimmen Geruches wegen gemieden, ging er dem sicheren Tode entgegen. Da, als er immer wieder den Namen des Franciscus anrief, stand einer bei ihm, in Gestalt eines Minoriten. Der löste die Binden der Wunden und salbte diese. Unter



cf. 31

21 Abb. 31. Vision des Augustinus und des Bischofs von Assisi.
Wandbild in der Oberkirche zu Assisi.
(Nach einer Originalphotographie von Anderson in Rom.)



Abb. 32. Die Bekehrung des Hieronymus. Wandbild in der Oberkirche zu Assisi.
(Nach einer Originalphotographie von Anderson in Rom.)

solcher weichen Berührung tritt sogleich die Heilung ein. — Weiter ist dargestellt (Abb. 36), wie eine bereits gestorbene Frau auf Fürbitte des Heiligen für kurze Frist das Leben wiedererhält, um die Beichte abzulegen und dadurch die ewige Ruhe zu gewinnen. — Endlich wird von dem Maler geschildert, wie ein reuiger gefangener Häretiker durch Franz, der seine Ketten sprengt und die Thüren des Kerkers öffnet, der Freiheit wiedergeschenkt wird (Abb. 37).

* * *

Die erste Wanderung längs dieser Freskenreihen, welche der Besucher von San Francesco mit Bonaventuras Legende des Heiligen in der Hand vornehmen sollte, wird ihn zunächst über der Teilnahme an dem Inhalt des Dargestellten kaum zu einer kritischen Betrachtung der Eigentümlichkeiten der künstlerischen Gestaltung gelangen lassen. Gerade daß ihn solche Kritik im Stiche läßt und daß er unwiderstehlich als ein Miterlebender in die geschilderten Ereignisse hineingezogen wird, daß er ganz unmittelbar Wesen und Handeln des unvergleichlichen hier gefeierten Mannes persönlich erfährt, läßt ihm dann aber, am Schlusse aus seiner Versenkung erwacht, zum Bewußtsein kommen, wie groß die ja doch noch in primitiven Formen sich äußernde Kunst sein muß, welche solche Wirkung auf ihn hervorbrachte. Staunend fragt er sich, durch welche Mittel Giotto des Betrachtenden Phantasie derartig zu bannen gewußt hat. Von einer so einnehmenden, durch alle die vollkommensten Mittel der Darstellung erreichten Täuschung idealer Wirklichkeit, wie sie das Abendmahl eines

Lionardo, die Tapeten eines Raphael dem Betrachter aufzwingen, kann doch hier nicht die Rede sein: wie unvollkommen verglichen mit solchen Schöpfungen erscheint die Bildung der menschlichen Gestalt, wie wenig mannigfaltig die Charakteristik der Typen, wie ungelöst die Bewegung, wie zaghaft die Modellierung in Licht und Schatten, wie mangelhaft und nur andeutend die Perspektive, wie unausgebildet die Technik, bezüglich deren freilich zu bemerken ist, daß nur die ersten Bilder des Cyklus als wohlerhalten zu betrachten sind, indem sonst überall die oberste, verbindende Farbenschicht gewichen ist und die in solcher Entblößung roh wirkende Untermalung (und diese restauriert) zu Tage tritt! Und trotz aller dieser Mängel ein so starker, echt künstlerischer Eindruck auf die Seele! Dem Sinnenden darf es hier zur Erkenntnis gelangen, daß, so herrlich und bedeutungsvoll das Vermögen überzeugender Naturnachbildung sein mag, es doch noch einen höheren Faktor im künstlerischen Schaffen gibt und dieser für jeden, welchem wirklich zu schauen vergönnt ist, der eigentlich künstlerisch erregende ist: die aus freiester Kraft der Selbstentäußerung hervorgehende Fähigkeit, in aller Erscheinung durch den Schleier der Individualität hindurch das allgemein Menschliche, jedem einzelnen aus innerer Erfahrung Vertraute im Gefühlsleben zu entdecken und zum Ausdruck zu bringen. Ob nun die äußere Erscheinung zu entzückender Wirklichkeitsvorspiegelung gesteigert ist, wie bei Raphael und Lionardo, oder ob sie nur allgemein angedeutet und



Abb. 33. Die Beweinung des heiligen Franz durch die Nonnen.
Wandbild in der Oberkirche zu Assisi.
(Nach einer Originalphotographie von Anderson in Rom.)

24 Canonization of St. Francis. (Destroyed except for the engraving at S. Gregorio)

daher eine stärkere Bethätigung unserer eigenen Phantasie verlangend erscheint wie bei Giotto, hier wie dort wird unsere Seele in eine von allem Bezug auf unsere Persönlichkeit befreite Stimmung versetzt, weil hier wie dort rein menschliche innere Vorgänge mit unwiderstehlicher Gewalt uns mitgeteilt werden.

Aus solcher genialer Gefühlskraft entdeckte Giotto eine neue Welt in der Natur, fand er seine künstlerische Sprache. Gewiß war der Drang nach Ausdruck eines leidenschaftlich bewegten Gemütes bei Cimabue nicht schwächer, aber dieser wahrlich auch geniebegabte Meister war noch im Wahne, alte Formen, deren Schönheit erst ihm wirklich aufging, von innen heraus beseelen und zu neuer Bedeutung erheben zu können. Was gewaltigem Streben gelingen konnte, war ihm gelungen. Sein Schaffen erst aber konnte erweisen, daß andere Wege eingeschlagen werden mußten, denn sein Ideal war keiner weiteren Ausbildung fähig. Das byzantinische Formenschema war wie eine nur einen einzigen Ausdruck, nämlich den erhabener Feierlichkeit, veranschaulichende Maske; Giottos Sehnen nahm sie von dem Antlitz der Natur hinweg, in deren unendlich wechselndem Ausdruck er die Offenbarung seines eigenen Wesens erkannte. Was er seine Zeitgenossen sehen lehrte, mochte diesen, wie auch manchem heute, nun zunächst freilich weniger schön, weniger groß, weniger geheimnisvoll dünken: dem in Antlitz, Gestalt und Gewandung sich verbildlichenden Übermenschlichen der Cimabueschen Figuren gegenüber gestellt, mußte Giottos schlichter und kleiner gebildeter Menschentypus fast unscheinbar und nüchtern wirken. Gewiß hat es auch nicht an solchen gefehlt, welche, an das leidenschaftliche Pathos



25 Abb. 34. Die Vision Gregors IX. Wandbild in der Oberkirche zu Assisi.
(Nach einer Originalphotographie von Anderson in Rom.)

Cimabues gewöhnt, den Schwung dramatischen Lebens vermißten und in der Natürlichkeit der Anordnung einen Mangel an Sinn für hohen Stil gewahrten!

Bald aber mußte man erkennen, daß diese anspruchslose Ausdrucksweise des vorurteilslos den Eindrücken der Außenwelt sich hingebenden jungen Meisters in unendlich viel reicherer Weise menschliches Sein und Handeln, in viel mannigfacherer und vertiefterer Art seelisches Leben veranschaulichte und daß sie einen wohl anderen, aber nicht minder ausgeprägten Stil schuf, als es der byzantinisierende gewesen war. Einen Stil, denn auch hier ward ein Typisches geschaffen. Die Naturnachbildung ward idealen Vorstellungen höchsten, allgemeinen Menschentums, welches eben nur im Typischen zu veranschaulichen war, dienstbar gemacht. Jene Vorstellungen aber wurzelten durchaus im Gefühl. Indem die Natur direkt zum Interpreten desselben erhoben wird, vollzieht sich die wunderbare bildnerische Verwandlung des Gefühles in Erscheinung. Was man als Stil bezeichnet: die Darstellung des Typischen wird bei Giotto nicht mehr, wie es wesentlich der Fall in der byzantinischen Manier war, in dem äußeren Faktor der Symmetrie, sondern in dem inneren Faktor einheitlicher Gemütsstimmung gesucht. Die Symmetrie, auf welche, da sie das grundlegende Gesetz der Einheitsverdeutlichung ist, kein Künstler Verzicht leisten kann, muß doch vor der höheren Einheit des Seelenausdruckes zurücktreten, sie bestimmt unser ästhetisches Empfinden nur in uns unbewußter Weise. Man achtet so wenig auf sie, wie man beim Erklingen einer Melodie auf die Takteinteilung derselben merkt.

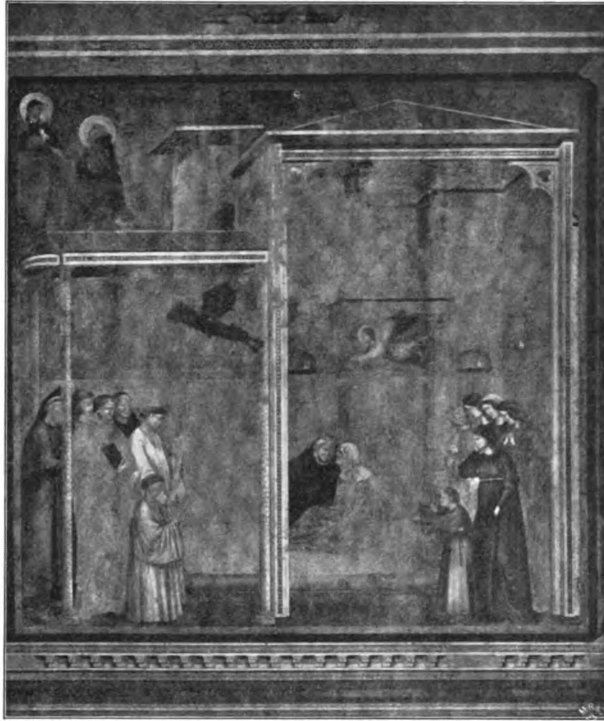
Was zuerst, im Vergleich mit den Werken vorhergehender Kunstübung, in Giottos Gemälden uns auffällt: die Freiheit in der Anordnung der Figuren, erklärt sich hieraus. Keine allgemeine Regel hat ihn bei der Komposition bestimmt, wie es bei seinen Vorgängern der Fall. Wohl gewahrt man bei näherer Prüfung, daß das scheinbar ganz Ungezwungene in dem Nebeneinander der Figuren, des Landschaftlichen und Architektonischen in kunstvollster Weise gebunden ist durch geheime Bande symmetrischer Gruppierung, daß bald durch einfache Hervorhebung der Mitte zwischen sich entsprechenden Seiten, bald durch bloße Gegenüberstellung von zwei Gruppen, bald durch pyramidale Anordnung, bald durch diagonale Scheidung, häufig genug auch durch Verbindung solcher verschiedener Konstruktionen Klarheit und Übersichtlichkeit in das belebte Ganze gebracht wird, aber in jedem einzelnen Falle wird diese grundlegende Einteilung neu und in eigentümlicher Weise aus den Bedingungen des Vorwurfs heraus gewonnen.

Neben dieser erstaunlichen Mannigfaltigkeit der Kompositionsweisen erscheint als zweites Charakteristisches die Beschränkung, welche Giotto, verglichen mit den byzantinisierenden Meistern, in



Abb. 35. Die Heilung des Mannes von Ilerda. Wandbild in der Oberkirche zu Assisi. (Nach einer Originalphotographie von Anderson in Rom.)

der Zahl der Figuren sich auferlegt. Zeigen freilich manche Gemälde, wie namentlich der Tod, die Kanonisation und die Bekehrung des heiligen Hieronymus, daß er sich noch nicht ganz von den Traditionen befreit hat, so ist doch im allgemeinen sein Streben nach Vereinfachung in bedeutsamer Weise thätig. Dieses geht wiederum aus seinem Bedürfnis nach einheitlichem Gefühlsausdruck, aus seiner eminenten dramatischen Begabung hervor. Mit vollkommener Deutlichkeit und in seiner inneren Notwendigkeit soll der zu schildernde Vorgang zur Darstellung gelangen. Dies bedingt die absolute Veranschaulichung der äußeren oder inneren Bethätigung aller an demselben. Bloß Raum ausfüllende, unbeteiligte Gestalten, wie sie in wolkenartig gedrängten Massen hinter den Hauptaktoren auf den byzantinischen Bildern zu erscheinen pflegen, finden hier keinen Platz. Selbst wo eine Menge vorgeführt wird, erscheint sie nicht, wie dort, als Opernchor, sondern besteht sie aus lauter einzelnen mitwirkenden Individualitäten. So gibt es wohl noch neben den Hauptträgern der Handlung Nebenfiguren, aber jede derselben verlangt als bedeutungsvoll für das Verständnis des Ganzen, weil sie, die Wirkung der Handlung verdeutlichend, die Handlung selbst erst erkennen läßt, die Aufmerksamkeit. Eine solche Belebung der Darstellung bis in jede Einzelheit hinein war aber nur möglich, wenn der Künstler den entscheidenden Moment eines Vorganges, denjenigen, welcher gleichsam das Vorhergehende und das Nachfolgende in sich schließt, zur Veranschaulichung wählte. Nur in ihm war die Möglichkeit jenes einheitlichen Ausdruckes gegeben. Aus der Wahl dieses Momentes, welche nicht die Folge einer auf ästhetische Wirkung ausgehenden Reflexion, sondern die unmittelbare Folge eines stärksten konzentrierten Nachempfindens des in der Legende Geschilderten ist, geht die Gesamtanordnung und die Bestimmung der Anzahl der Figuren hervor. In einer äußerlich deutlich gemachten inneren Beziehung der Gefühle verschiedener Individualitäten auf eine diese Gefühle weckende, weil aus ihnen entspringende Handlung, mag sie nun einen sanft oder stark erregten Charakter tragen, ist demnach jene höhere Einheit erreicht, welche wir als das Wesentliche von Giottos Stil erkannten. Mit unbegreiflicher Kunst hat er, wie der Vergleich der Legende mit den Gemälden lehrt, es verstanden, selbst höchst widerstrebenden Stoff zu einer Bedeutung für das Gemüt zu erheben, indem er in Sonderheit bei Wunderwirkungen nicht das Wunder, sondern die es hervorbringende Seelenkraft zum Brennpunkt der Darstellung macht. Man betrachte z. B. die Vertreibung der Dämonen aus Arezzo, erscheint da nicht die ganze Beschwörungsscene wie eine Aus-



27 Abb. 36. Die Beichte der zum Leben Erweckten.
Wandbild in der Oberkirche zu Assisi.
(Nach einer Originalphotographie von Anderson in Rom.)

strahlung des in alle Tiefen der Seele sich verlierenden Gebetes des Franz? Welche Genialität spricht sich aus in der doch so einfachen Anordnung des in sich gekauerten knienden Heiligen hinter dem Bruder, dessen erhobener Arm gleichsam die Bewegung des Betenden in die Gebärde der Beschwörung überträgt! Wie begreiflich wird die Erscheinung des in Kreuzform über der Erde schwebenden Entzückten aus der im Blick und in den Armen sich äußernden himmelwärts strebenden Sehnsucht! Wie merkwürdig liegt es in den betenden Händen auf der „Tränkung des Durstigen" ausgesprochen, daß diese Bitte das Herabsenden einer Gabe von oben erfleht, wie sie als herabströmender Quell daneben dem Bauern zu teil wird!

Mit diesen Betrachtungen aber sind wir schon zu einer Vertiefung in einzelne Motive der Gemälde gelangt. Was wir von dem Ganzen ausgesagt, gilt auch für sie, daß Giottos Schaffen, verglichen mit der Kunst des XIII. Jahrhunderts, auf Grund der Naturbeobachtung eine Vereinfachung, Individualisierung und Verinnerlichung bringt. Die Vereinfachung zeigt sich bei den Figuren in einer energischen Beschränkung auf möglichst wenige, aber charakteristische, den organischen Zusammenhang der Formen hervorhebende Linien, und auf eine schlichte, aber die Bewegung der Gestalt scharf kennzeichnende Faltengebung der Gewänder, bei der Architektur, wenn auch hier noch ein Zuviel herrscht, in der klaren und übersichtlichen Anordnung einzelner, einheitlich gestalteter Gebäude, bei dem Landschaftlichen, welches freilich der älteren Kunst am meisten verwandt bleibt, in dem Streben nach Zusammenhang im Aufbau des felsigen Terrains. — Die



Abb. 37. Die Befreiung des Häretikers. Wandbild in der Oberkirche zu Assisi.
(Nach einer Originalphotographie von Anderson in Rom.)



Abb. 38. Madonna mit Heiligen und Engeln. Tafelbild in der Akademie zu Florenz.
(Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz.)

Individualisierung geht, was rein die äußere Erscheinung des Menschen betrifft, nicht über das bescheidene Maß einer sehr allgemeinen Kennzeichnung der Altersstufen hinaus. Der mit Monotonie vorherrschende männliche Typus, nur durch kleine Unterschiede in der Fleischfülle modifiziert, ist der bartlose. Die selten vorkommenden bärtigen Köpfe zeigen, wie die Engelfiguren, noch deutliche Beziehung zum byzantinischen Schema. Als Ausnahmen zu bezeichnen sind einige wenige Versuche einer absonderlichen Gesichtsbildung, wie der Typus des den Mantel ausbreitenden Mannes auf dem ersten Bilde und das auch sonst noch einigemal wiederkehrende Profil mit der kurzen, etwas aufgeworfenen Nase des Bürgers rechts auf demselben Fresko, welches sein weibliches Analogon in der „Kanonisation" findet. Bei den Frauen zeigt sich das Unterscheidende vornehmlich in der Tracht der meist weich und groß gewellten Haare. Der Mangel an Abwechselung und Charakteristik der äußeren Formelemente wird nun aber in solcher Weise durch die Fülle verschiedener Bewegungsmotive aufgehoben, daß man ihn erst bei näherer kritischer Prüfung entdeckt. Im Inneren, nicht im Äußeren findet Giotto das Entscheidende der Wesensunterschiede, und so geht sein Streben nach Individualisierung denn in einer Verdeutlichung der seelischen Vorgänge auf.

An Mannigfaltigkeit und Prägnanz charakteristischer Veranschaulichung des Seelenlebens — das lehrt schon die Franzlegende — kommt er nicht nur den größten späteren Meistern dramatischer Schilderung gleich, sondern — man darf es wohl behaupten — übertrifft er sie alle. Es gibt keine Gemütsregung, welche er, aus der Fülle seines eigenen erregbarsten Wesens schöpfend, nicht in zwingend überzeugender Weise im Bilde zu uns reden ließe. Die ungeheure Intensität seines inneren Erlebens verlangt und gestattet ihm eine Konzentration des Ausdruckes, die dem pathetischen Übertreiben der Bewegungen in der byzantinischen Kunst jenes Maß der Gebärdensprache gegenüber stellt, welches das bedeutsamste Merkmal des neuen Stiles ist. Findet durch solche Mäßigung die ästhetische Anforderung, welche die bildende Kunst in



Abb. 39. Christus, die Heiligen Franz und Nikolaus mit Napoleone und Giovanni Gaetano Orsini. Wandbild in der Unterkirche zu Assisi.

ihrem rein räumlichen Princip an den Künstler stellt, nämlich alle Bewegungsdarstellung zu gunsten eines Dauernden zu bändigen, ihre Erfüllung, so wird zugleich die Phantasie des Beschauers durch den Eindruck gespannter latenter Kraft in den dargestellten Handelnden zur ergänzenden belebenden Thätigkeit, welche das Räumliche in Zeitliches umsetzt, gezwungen. Das Maßhalten in der Gebärde aber wurde möglich erst durch Giottos Entdeckung des unendlichen Reichtums physiognomischer Sprache. Der Fülle der mit unbegreiflicher Schärfe des Blickes dem Leben abgelauschten Motive der Haltung und Bewegung des Körpers, der Hände und des Kopfes entspricht die Ausdrucksmannigfaltigkeit des vor allem im Blick des Auges mit unbedingter Gewalt an die Oberfläche dringenden inneren Lebens. Wie unbegrenzt die Meisterschaft Giottos in solcher Charakteristik des Empfindens war, lehrt jede Figur des Cyklus. Man sehe auf dem ersten Bilde die wohlwollend gelassene Betrachtung der Männer links der ärgerlichen Verwunderung derer rechts gegenüber gestellt, das freundliche demütige Gebaren des Jünglings. Wie ist in dem seinen Mantel verschenkenden Franz die Mischung von Mitleid und zarter Scheu, den anderen zu verletzen, in dem sich vom Vater lossagenden Sohne feierlicher Entschluß, in dem Vater ohnmächtige, zum Hasse sich steigernde Erbitterung eines harten Herzens, wie in den vor Innocenz III. knienden Mönchen Zuversicht auf Erfüllung der Bitte und vertrauensvolles Erwarten, wie das erhabene Bewußtsein eines großen Erlebnisses in dem die Vision des feurigen Wagens gewahrenden Manne, wie die Gewißheit heiliger Aufgabe in dem die Dämonen beschwörenden Bruder geschildert! Wie unmittelbar spricht aus der Darstellung der Feuerprobe



Abb. 40. Der Segen des heiligen Nikolaus.
Wandbild in der Unterkirche zu Assisi.

vor dem Sultan die ängstliche Erwartung der Magier, die Verachtung des Bruders, das demütige Verlangen des Franz, seinen Glauben zu bewähren, und die vorwurfsvolle Strenge des Sultans, in der Weihnachtsfeier die gerührte Teilnahme der Anwesenden, in der Vögelpredigt die zarte Liebe des den Tieren holden Predigers, in der Vision des Augustinus das sehnsüchtige Verlangen, dem verlorenen Freunde zu folgen, in der Heilung des Mannes von Ilerda die Ratlosigkeit des Arztes, in der Beichte der Witwe das Grausen und Schaudern der sie Umgebenden zu uns! Will man aber des Meisters ganzes Können erfassen, so vergleiche man die verschiedenen Darstellungen derselben oder verwandter Affekte und Stimmungen und beachte die Feinheit der Unterschiede. Wiederholt sehen wir das Gebet veranschaulicht, jedesmal aber ist die in ihm sich ausdrückende Seelenbewegung als eine andere durch Haltung und Mimik gekennzeichnet. Erfüllt den in San

Damiano knieenden Jüngling kindliche Ehrfurcht und Verwunderung, so drückt sich im Gebet auf der „Vision des Thrones“ demütige Scheu aus. Aeußerste Kraftanstrengung des Glaubens macht die Bitte von Arezzo zur wunderwirkenden, während die Gewähr des Wunders dem für den Durstigen Betenden im freudigen Aufschwunge des Gefühles bereits zum Bewußtsein kommt. Weiter vertiefe man sich in den Vergleich der verschiedenen Darstellungsweisen, welche Giotto für aufmerksames Zuhören, besonders auf der Predigt vor Honorius und der Erscheinung in Arles gefunden, — wie er hierfür alle Möglichkeiten von schärfster Verstandesauffassung bis zu träumerischer Entrückung entdeckte —, oder in die Wiedergabe des Erstaunens — von kalter Abwendung bis zu sehnlichem Hingezogensein — oder in die Ausdrucksformen für ekstatische Erhebung! Vor allem aber vielleicht wird die Betrachtung der Darstellung des Schmerzes den Betrachter mit rückhaltloser Bewunderung für diese große Kunst erfüllen. Welche Steigerung des Empfindens ist in der um den Edlen von Celano sich scharenden Frauengruppe gegeben: von bloßer Betroffenheit zu bewegtem Mitgefühl und weiter zu einer mit Neugier und Grauen vermischten krampfhaften Erregtheit in der zu den Füßen des Toten knieenden Frau, endlich zu der Gattin wortloser Verzweiflung, welche in den geliebten Augen das entschwundene Leben sucht! Welche ergreifende inbrünstige Hingebung beflügelt den Schritt der aus San Damiano herauseilenden Nonnen, die zu thränenreichem Abschied von ihrem Führer und Tröster, wie von einer noch von ihm ausgehenden Liebeskraft zu ihm gezogen, über die Bahre sich beugen, mit welcher feierlichen Stille umgibt ein tiefstes Versunkensein in unaussprechliches Leid den kaum erst der Brüdergemeinde entrissenen Heiligen! —

In sich mußte der Schöpfer dieser Werke alles, was er uns so mitteilte, erlebt haben. Der Blick auf diese Bilder dringt durch sie hindurch in das unendlich bewegte Seelenleben Giottos.



Abb. 41. Ein Wunder des heiligen Nikolaus
Wandbild in der Unterkirche zu Assisi.

Welch' scharf prüfender Verstand und welch' hohe ordnende Vernunft aber dem Meister für die formale Gestaltung des durch Inspiration innerlich Erschauten zu Diensten standen, wird aus jeder Einzelheit seiner Werke offenbar. Eine klare, unbeirrbare Naturbeobachtung wird im Geiste schlichter Wahrhaftigkeit die Vermittlerin zwischen Idee und Darstellungsform. Alles Wesentliche hierüber ist schon in den vorausgehenden Ausführungen enthalten. Bemerkt zu werden hierzu verdient aber doch, wie der Künstler unwillkürlich freudig jede Gelegenheit benutzt, von seinem Verhältnis zur Natur gleichsam ein Bekenntnis abzulegen, indem er genreartige Motive im dramatischen Sinne verwendet. Schon Vasari



Abb. 42. Der Tod des Jünglings von Suessa. Wandbild in der Unterkirche von Assisi.
(Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz.)

fand den am Quell trinkenden Bauer von außerordentlich drastisch-natürlicher Wirkung, das Gleiche darf man von den singenden Mönchen in der „Weihnachtsfeier zu Greggio“, von dem Gespräch der Frauen mit dem Arzte auf der „Heilung des Mannes von Jlerda“, von der Beichtscene auf dem „Wunder der wiedererweckten Frau“ und so manchem anderen einzelnen Motive (besonders den verschiedenen Darstellungen Schlafender) behaupten. Auch die Scenen der hohen Geistlichkeit am päpstlichen Hofe und die Ceremonien des Klerus gelegentlich des Todes des Franz dürfen als ähnliche Zeugnisse von des Malers reiner Freude an seinem Vermögen objektiver Beobachtung betrachtet werden.

Wie weit aber, so müssen wir uns fragen, erstreckt sich die Naturnachbildung auch auf die räumliche Umgebung des Menschen? Hier fällt nun als charakteristisch auf, daß, so überraschend lebenswahr die Tiere: Pferd, Esel und Vögel wiedergegeben werden, die Landschaftsdarstellung keinen großen Fortschritt über die byzantinische Manier aufweist. Giotto läßt sich an den durch scharfe Kantenabsätze gegliederten traditionellen Felsenhöhen, auf welchen einzelne kleine Bäume — nur einmal auf der „Vögelpredigt“ erscheint ein reicher durchgebildeter und mehr individualisierter Baum — von gleicher vager Form stehen, genügen. Das überkommene Vorurteil, daß der Landschaft keine Bedeutung neben dem Menschlichen gebühre und daß mit einer bloßen Andeutung genug geschehen sei, und zugleich vielleicht die Hilflosigkeit, in welcher sich ein primitives Können, den Schwierigkeiten der Luftperspektive gegenüber an dem Auffinden einer Gesetzmäßigkeit der Darstellung verzweifelnd, befand, hielten ihn von einer Beschäftigung mit dieser überreichen Erscheinungswelt ab.

Hingegen wandte er sich mit verdoppeltem Eifer dem eine deutliche Raumwirkung leichter ermöglichenden Architektonischen zu. Phantasie und Wirklichkeitsstudium vereinigen sich zu einem ungemein vielseitigen, immer Neues erzeugenden Schaffen auf diesem Gebiete. Eine ganze Stufenreihe von durchaus unwirklichen Gestaltungen bis

zu Gebäuden, welche bestimmte, zum Teil noch heute vorhandene Werke wiedergeben, zeigt sich unserem über die Freskenreihe hingleitenden Blick. Sind die eigentümlichen, wie aus Holz errichteten mehrstöckigen, kanzelförmigen, phantastischen Bauten mit Loggien und Treppen noch aus den künstlich ineinander geschachtelten Architekturen der byzantinischen Malerei hervorgegangen, so tritt etwas durchaus anderes in den sehr verschiedenartigen, deutlich die gründliche Beschäftigung mit dem gotischen Stil verratenden Gebilden hervor. Auch bei ihnen handelt es sich wohl zum Teil, wie in den thron- und kapellenartigen Anlagen um willkürliche Erfindung. In anderen, nämlich den vorn offenen, von Säulen getragenen Innenräumen, aber dürfte man freie Nachbildungen der zuerst im liturgischen Drama, dann in den „Devozioni“ auf der Bühne aus Holz errichteten Dekorationen, in welchen abwechselnd die Handlung spielte, gewahren, für welche Annahme auch die öfters vorn angebrachten Vorhänge, von denen in alten scenischen Angaben die Rede ist, sprechen. Ja, mir scheint, daß diese auf den Fresken angebrachten Baulichkeiten eine überraschend anschauliche Vorstellung von eben jenen Bühneneinrichtungen geben. Daneben sehen wir endlich in den freilich miniaturhaft abbreviierend gehaltenen Durchschnitten von Basiliken, in höherem Grade aber in den schönen gewölbten Hallen eine unmittelbare Annäherung an die Realität. Ja letztere gelangt im einzelnen, wie in dem Palast auf dem ersten Fresko, in der Choransicht einer Kirche auf der „Vertreibung der Dämonen“ und in der Kirchenfassade auf der „Beweinung Francisci durch die Nonnen“ fast ganz zum Siege, wenn auch das Größenverhältnis zu den Figuren ein viel zu kleines ist. Direkte, wenn auch freie Nachahmung bestimmter Vorbilder finden wir in den antiken Bauten des Minervatempels (erstes Fresko), des Septizoniums und der Trajanssäule (letztes Fresko).

Kein Zweifel, daß Giotto schon in so frühen Jahren das lebhafteste Interesse für die Baukunst hatte und sich mit Entwürfen



Abb. 43. Die Erweckung des Jünglings von Suessa. Wandbild in der Unterkirche zu Assisi.



Abb. 44. Petrarca, Dante und Giotto. Wandbild in San Francesco zu Montefalco, von Benozzo Gozzoli. (Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz.)

im Geiste des toskanischen Inkrustationsgeschmackes beschäftigte. Die von ihm gezeichnete Fassade von San Damiano erscheint wie ein Vorläufer der Domfassaden in Orvieto und Siena. Spricht sich demnach in diesen architektonischen Hintergründen eine künstlerische Vorliebe aus, so dienen sie doch zugleich ganz wesentlich dem Maler zur Raumverdeutlichung. Ein sehr bewußtes und zu höchst bemerkenswerten Resultaten führendes Streben nach Darstellung des Perspektivischen ist erkennbar. Die Konstruktionen desselben erstrecken sich freilich noch nicht auf ganze Darstellungen, sondern bleiben auf die einzelnen Baulichkeiten beschränkt, zeigen aber hier Konsequenz und Berechnung, welche es zu überzeugender Raumwirkung bringt. Ja er darf kühne Dinge, wie die Verkürzung der Kreuzgewölbe auf der „Predigt vor Honorius", die Verjüngung der Konsolenrundbogen auf „Franz vor Innocenz", den schrägen Einblick in eine Halle auf der „Erscheinung in Arles", die Verschiebung der Kassetten an der gewölbten Decke auf dem „Tod des Edlen von Celano" wagen, ohne unser Gefühl zu befremden. Nur durch mit Ernst betriebene und für höchst wichtig gehaltene Studien wurde dies möglich; wie eingenommen er von denselben war, zeigt ein nebensächliches Detail: die perspektivische Ansicht der als Rahmen der Bilder gemalten Konsolenfriese.



Abb. 45. Vermutliches Selbstporträt Giottos. Detail aus dem Fresko: „Der Tod des Jünglings zu Suessa" in der Unterkirche zu Assisi.

Mit solchen Bestrebungen innig verknüpft erscheint schließlich eine Modellierung der Erscheinungen in Licht und Schatten, wie sie wiederum der byzantinisierenden

Kunst gegenüber etwas ganz und entscheidend Neues ist. Auch hierin bleibt Giotto innerhalb gewisser Grenzen, deren Überschreitung eine der größten Thaten Masaccios und der Quattrocentokunst wurde, doch bedeutet seine Entdeckung die Aufstellung des später nur weiterentwickelten Principes. Indem er die Lichtwirkung von einer bestimmten Stelle ausgehen läßt, gewinnt er einen wichtigsten Faktor für die Einheitlichkeit des Ganzen. Jene Stelle aber wählt er mit genialer Berücksichtigung des für die Komposition Günstigen und des im Vorwurf sich natürlich ihm Darbietenden. Die ersten Versuche einer charakterisierenden Unterscheidung zwischen Freilicht und Binnenlicht sind in diesen Wandbildern zu finden, zugleich aber auch die ersten, sehr kühnen Wagnisse, künstliche Lichtwirkungen darzustellen, wie die in dieser Hinsicht besonders merkwürdigen Fresken der „Weihnachtsfeier in Greccio“ und der „Beweinung des Franz vor San Damiano“ lehren.

Alle diese die Gesetze der Raumwirkung erschließenden Neuerungen in der architektonischen Umgebung, in Perspektive und im Licht sind aber schließlich alle doch eben nur Mittel zu einem höheren Zweck. Sie dienen dem gewaltigen Ausdrucksbedürfnis der Seele eines Künstlers, welcher als der erste die Erscheinung voll und ganz als Offenbarung inneren Wesens erfaßte, und dessen Stil aus solcher Durchdringung von Seele und Natur entstand!

* * *

Eine genaue zeitliche Bestimmung der Entstehung der Franzlegende ist nicht möglich, doch dürfte sie mit großer Wahrscheinlichkeit in die erste Hälfte der neunziger Jahre des XIII. Jahrhunderts angesetzt werden. Was die Gemälde mit Deutlichkeit über wichtige Lebensereignisse Giottos aussagen, ist dies, daß er vor dem Beginn der großen Arbeit in Rom gewesen sein muß, vielleicht einer Aufforderung Cimabues folgend, welcher, wie so

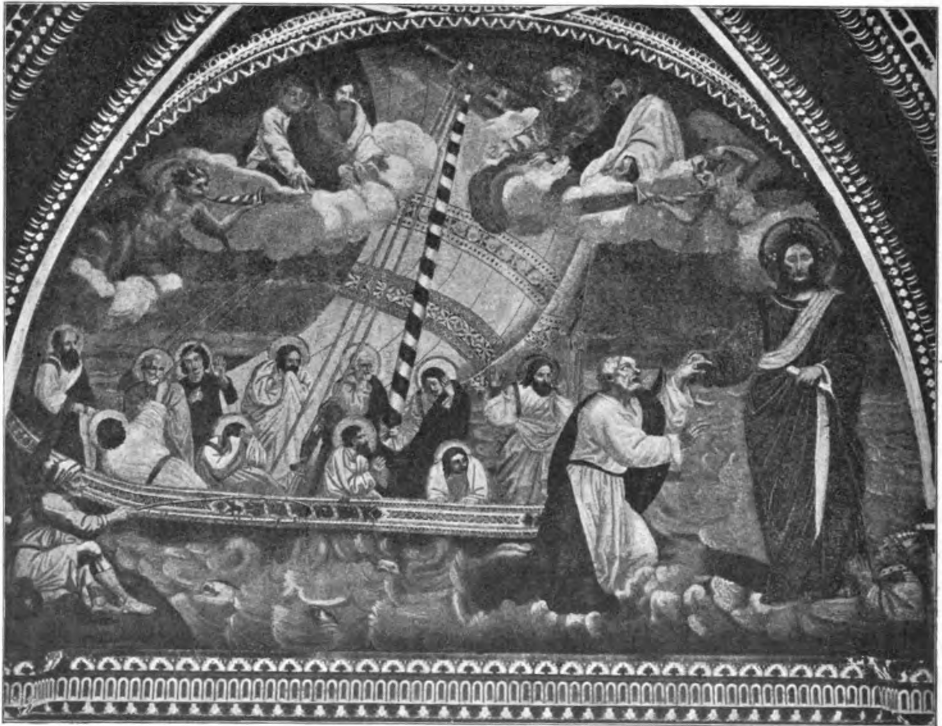


Abb. 46. Die Navicella. Restauriertes Mosaik an Sankt Peter zu Rom.
(Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz.)

ziemlich nachgewiesen ist, in den achtziger Jahren sich dort aufgehalten hat. Zweierlei, für die künstlerische Entwickelung Giottos wichtige, den Fresken zu entnehmende Thatsachen sind für diesen Aufenthalt Giottos in Rom beweisend, erstens die Nachbildung antiker Werke, wie sie uns nicht allein in der Wiedergabe des Septizoniums und der Trajanssäule, sondern auch in anderen Elementen, wie beispielsweise den Pferden auf der „Vision des feurigen Wagens" und einzelnen architektonischen Details entgegentritt, und zweitens das Studium der in bunter Glasmosaik bestehenden Zierkunst der Cosmaten, deren dekorativen Geschmack er sich zu eigen macht, was besonders in den mosaizierten gedrehten Säulen, durch welche er seine Bilder trennt, aber auch sonst in dem ornamentalen Schmuck sowohl der Einrahmung als der Architektur deutlich wird. Beachten wir aber weiter die auffallend reiche Anwendung und Eigenart gotischer Formen, so dürfen wir wohl sicher annehmen, daß Giotto wichtige Eindrücke, welche sein Ideal bestimmten, den Werken der zwei großen Schüler Niccolo Pisanos: Arnolfo di Cambio und Giovanni Pisano verdankte. In nächster Nähe von Assisi, in Perugia, konnte er deren reich



Abb. 47. Thronender Christus.
Aus dem Altarwerk in der Sakristei von Sankt Peter zu Rom.

mit Reliefs verzierten, 1280 vollendeten Brunnen, in Rom Arnolfos 1285 gefertigtes Marmortabernakel in San Paolo fuori le Mura bewundern, dessen Giebel mit den von zwei Engeln umgebenen Rosetten in dem Giebel des Minervatempels auf dem ersten Fresko, sowie in dem Tabernakel auf der „Weihnachtsfeier" nachgeahmt erscheint. Nicht unmöglich, daß er auf der Reise auch in Orvieto Halt gemacht hatte, wo er die Baupläne des 1290 begonnenen Domes und das früheste große gotische Grabmonument Toskanas: das von Arnolfo nach 1280 ausgeführte Denkmal des Kardinals de Braye studieren konnte. Ob er auch in Siena gewesen ist, wo Giovanni Pisano, seit 1284 Oberbaumeister am Dom, mit dem Modell der Fassade beschäftigt war und dort oder in Florenz die neuen Paläste studiert hat, die er in dem zierlichen Gebäude auf dem ersten Fresko nachbildet, mag dahingestellt bleiben. Man darf sich damit begnügen, das eine als unzweifelhaft zu betrachten, daß er, kaum der Schule Cimabues entwachsen, aufs eifrigste sich mit dem Studium der Antike, der ornamentalen Werke der Cosmaten und der gotischen Architektur Arnolfos und Giovanni Pisanos befaßt hat und daß hierfür seine erste Reise nach Rom maßgebend wurde. Wie sein Auge für Eindrücke jeder Art offen war und er seine Kenntnisse älterer Kunst auf jede Weise zu bereichern suchte, beweist die auch in dem Campanile einem römischen, altchristlichen Bau nachgebildete Basilika, welche er uns als San Giovanni in Laterano auf der „Vision Innocenz III." vor Augen führt.



Abb. 48. Petrus in Kathedra mit dem Kardinal Stefaneschi. Aus dem Altarwerk in der Sakristei zu Sankt Peter in Rom.

Vielleicht noch während der Arbeit in der Oberkirche oder gleich nach Abschluß derselben muß er, als bereits gefeierter

Meister, einen Auftrag in Florenz erhalten haben, welcher ihn zu einem Wettstreit mit seinem Lehrer auf dessen eigenstem Gebiete aufforderte. Es handelte sich um die Darstellung einer thronenden Madonna, für die Kirche Ognisanti, ein Gemälde, welches jetzt in der Akademie zu Florenz aufbewahrt wird (Abb. 38). So altertümlich streng die offenbar vom Besteller vorgeschriebene Haltung der Maria und des im Geiste der Ruccellaitafel geschaffenen Kindes, so ersichtlich die allgemeine Anlehnung an Cimabues Darstellungen der Maestà ist, so frei und originell ist doch die künstlerische Anschauung. Das überirdische Sein wird zu dem Vorgang einer feierlichen weltlichen Hofceremonie. Zu beiden Seiten des gotischen Thrones schart sich eine Gruppe von Heiligen und Engeln, alle teilnahmsvoll und erwartend zum Königssohne aufschauend. Die zwei vordersten Figuren bieten eine Krone und ein Salbgefäß dar; zwei andere Engel, Blumenvasen haltend, knieen vorn an den Stufen. Das Dämmerlicht der byzantinisierenden Bilder ist verschwunden, es ist helles Tageslicht geworden, und auf lichte Wirkung ist auch die aller Tradition zuwiderlaufende Wahl der Farben berechnet: bestimmend für den Eindruck ist das in starken Kontrast zu dem tiefblauen, zinnoberrot ausgeschlagenen Mantel gesetzte Weiß des Gewandes der Maria, das Weiß der Gewandung der knieenden Engel und das licht weißlich abgetönte Rosa des Hemdes, welches Christus trägt. Mit Absicht erscheint das Purpurrot, dessen starker Zusammenklang mit Blau für die früheren Madonnenbilder charakteristisch war, vermieden; die stehenden Engel sind in ein saftiges Grün gekleidet. Daß der Neuerer auf dem Gebiete der Form auch ein Neuerer im Koloristischen war, lehrt in viel höherem Grade als die Fresken, dieses Tafelbild,

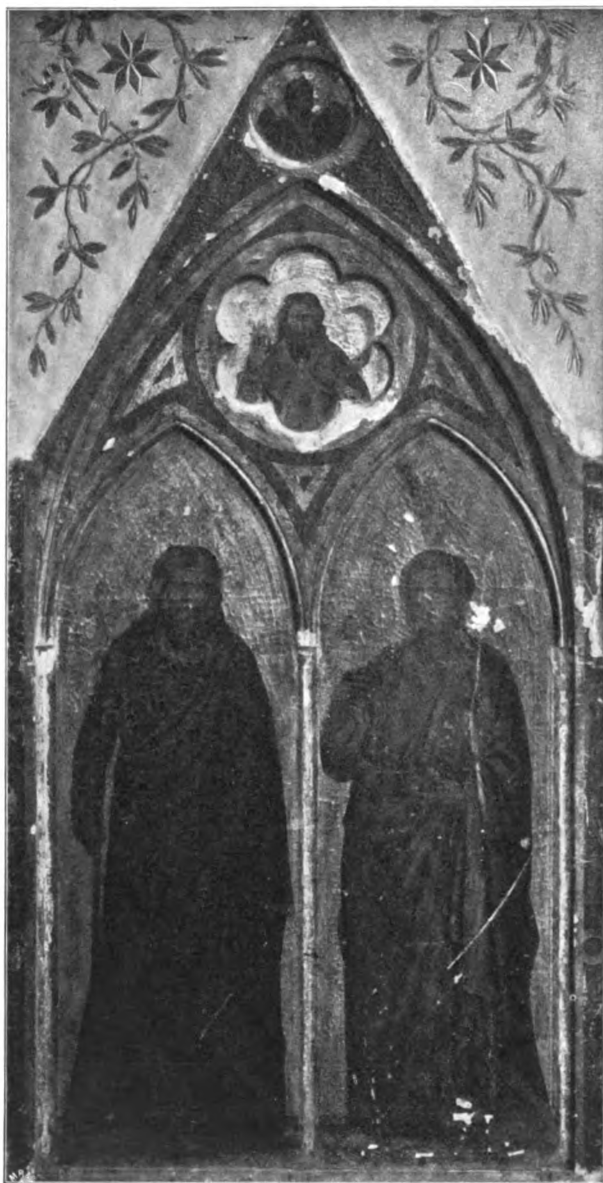


Abb. 49. Die Heiligen Andreas und Johannes Evangelista. Aus dem Altarwerk in der Sakristei von Sankt Peter zu Rom.



Abb. 50. Die Kreuzigung Petri.
Aus dem Altarwerk in der Sakristei von Sankt Peter zu Rom.

welches in dem verschmolzenen Farbenauftrag des mit Grau über grüner Untermalung schattierten hellweißlichen Inkarnats und in der miniaturhaft zarten Ausführung der bunten Ornamente am Throne und an den Gewandborduren die Sicherheit erlangter Meisterschaft in einer unzweifelhaft auf besonderer Mischung und Zubereitung der Temperafarben beruhenden Technik erkennen läßt. So nahe verwandt die Typen denen der Franzlegende sind, so zeigt sich doch eine Entwickelung namentlich in den Engelgestalten, welche hier ganz befreit von dem ihnen früher noch anhaftenden Byzantinischen, in das allgemein menschlich Natürliche mit einbezogen erscheinen.

Bedeutete dieses Gemälde, welches später der Ausgangspunkt für Simone Martinis große Ceremoniendarstellung der Madonna im Ratssaale zu Siena wurde, das Anbrechen einer großen künstlerischen Epoche in Florenz, so scheint die Vaterstadt doch zunächst Giotto nicht lange festgehalten zu haben. Abermals verlangte man seine Dienste in Assisi. Ein leidenschaftlicher Verehrer des heiligen Franz, der Kardinal Napoleone Orsini, bezeugte diesem seine Devotion durch den Bau zweier polygonal abgeschlossener, mit einem sechsteiligen Gewölbe bedeckten und mit rotem und weißem Stein inkrustierten Kapellen, welche an den Enden des Querschiffes der Unterkirche angefügt wurden. Er bestimmte die südliche, deren künstlerische Ausschmückung aber auf die Glasfenster beschränkt blieb, zu seiner Grabkapelle, in der nördlichen hat sein Bruder Giovanni Gaetano die letzte Ruhestätte gefunden. Zum Andenken wohl an den 1280 gestorbenen Papst Nikolaus III., seinen Verwandten: Giovanni Gaetano Orsini, zugleich aber auch die Erinnerung an Nikolaus IV. († 1292), den ehemaligen Franciskanerprovinzial, welcher ihn zum Kardinal gemacht hatte, feiernd, beschloß Napoleone in dieser nördlichen Kapelle

das Leben des heiligen Nikolaus durch Wandgemälde zu verherrlichen, und wie es der Stil derselben ausweist, war es kein anderer, dem er den Auftrag hierfür erteilte, als der junge Meister, welcher — hier möchte man nun die Frage aufstellen, ob nicht vielleicht im Auftrage Nikolaus' IV. — die Legende des Franz in der Oberkirche geschildert hatte.

Über dem Eingangsbogen sehen wir Napoleone und Giovanni Gaetano knieen, wie sie von den Heiligen Franz und Nikolaus dem in einer Ädicula stehenden segnenden Erlöser empfohlen werden (Abb. 39). Aus dem sehr jugendlichen, ja knabenhaften Alter des als Diakon dargestellten Giovanni, welcher schon 1316 Kardinal wurde, dürfen wir schließen, daß die Bilder nicht später als etwa 1296 entstanden sind, und solcher Zeitbestimmung entspricht die ganz unmittelbare Verwandtschaft des Stiles mit der Franzlegende und der Madonna, zugleich aber der über diese Werke hinaus gemachte Fortschritt.

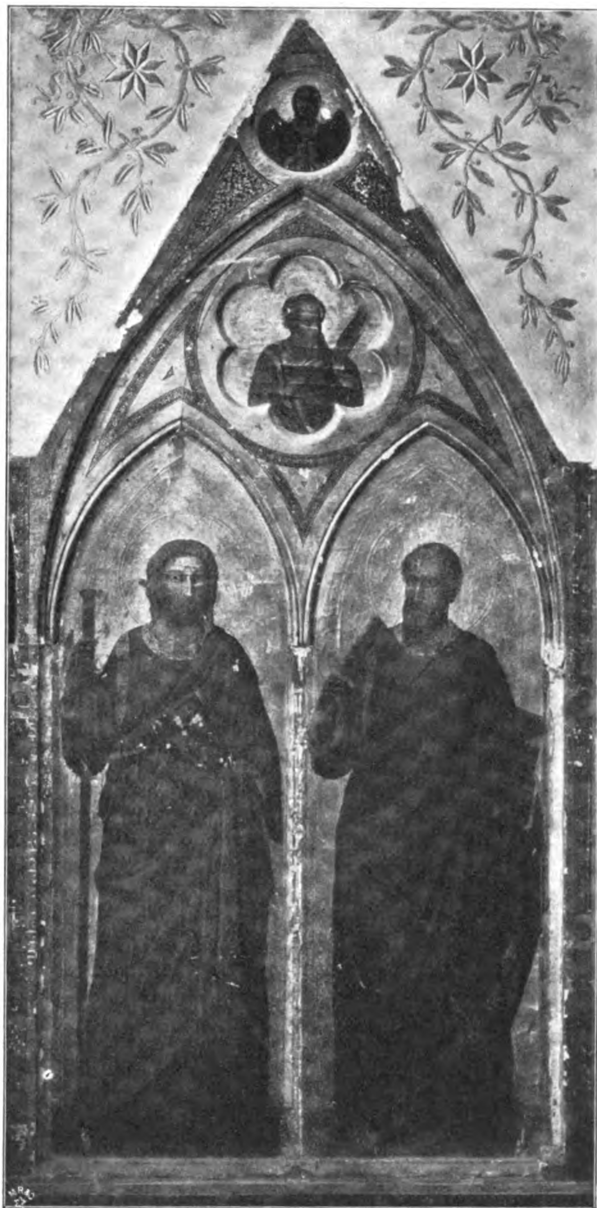


Abb. 51. Die Heiligen Jacobus major und Paulus.
Aus dem Altarwerk in der Sakristei von Sankt Peter zu Rom.

In elf an dem Eingangstonnengewölbe und an den daran anschließenden Wänden ausgeführten Bildern von mäßiger Größe, von denen vier ganz zerstört sind, erzählte Giotto die Legende des Bischofs von Mira. Wir sehen, wie dieser als junger Mann eine dem Hungertode nahe Familie, in die Schwelle des Zimmers mit einem Korbe eintretend, vor der Schande sichert, wie er, vor einer gotischen Kirchenfassade stehend, junge Leute, die einen Strick um den Hals tragen, segnet (Abb. 40), weiter, wie er einem Schergen in den Arm fällt, welcher eben drei unschuldig Verurteilte hinrichten will (Abb. 41), wie er fliegend dem schlafenden Kaiser Konstantin erscheint und ihn ermahnt, drei gefangene Feldherren, die unten in einem Holzkäfig zu sehen sind, loszugeben, wie er ein Mädchen in Gegenwart ihrer Eltern zum Leben erweckt, wie er einen jungen Sklaven, der den König der Saracenen

bedient, indessen ein anderer Sklave die Befehle zweier Vornehmen entgegennimmt, bei den Haaren faßt, um ihn durch die Lüfte zu entführen, wie er den so Befreiten wieder seiner bei der Mahlzeit sitzenden Familie zurückbringt, endlich wie des Heiligen Bild von einem Juden, welcher vergeblich auf die Hilfe des Nikolaus von Räubern gehofft hatte, gegeißelt wird. Mit großer Drastik und einer auf wenige Figuren sich beschränkenden, nur das Wesentliche veranschaulichenden Charakteristik sind die das Gefühl des Künstlers wie des Beschauers freilich nicht besonders bewegenden Geschichten erzählt. Auch hier macht sich Vorliebe für Architektur und ein bereits in der „Weihnachtsfeier von Greccio" und „der Befreiung des Häretikers" sich äußerndes Gefallen an zierlich geometrisch gemusterten Stoffen geltend. Die mosaizierende Einfassung zeigt das am Thron der Florentiner Madonna gern angewandte Motiv vier verschlungener Kreise.

Nicht in den Legenden aber, sondern in den unterhalb derselben, an der Eingangswand und in der Leibung des zum Querschiff führenden Bogens, angebrachten Heiligengestalten: den zwölf Aposteln, Maria Ägyptiaca, Johannes dem Täufer, Antonius von Padua, Franz, Adrian, Georg, Agnes, Rosa, Chiara, Rufinus, Sabinus, Victorinus und Nikolaus, neben welchen auch die Brustbilder von Heiligen in den Fensterwandungen beachtet sein wollen, ist das für die Entwickelung des Giottoschen Genius Bedeutende zu sehen. Noch herrscht eine statuarische Feierlichkeit in den einfach groß gehaltenen Gestalten, aber, mit der Steifheit einzelner in frühester Zeit ausgeführter Heiliger in der Oberkirche verglichen, erscheinen die Figuren ausdrucksvoll bewegt. Ein Streben nach Fülle und Weichheit, in den breiten abgerundeten Gesichtsformen und in dem lang gezogenen Faltenzug der Gewänder bemerkbar, beginnt



Abb. 52. Das Martyrium des Petrus.
(Aus dem Altarwerk in der Sakristei von Sankt Peter zu Rom.)

die Härte und Schärfe der in der Franzlegende angewandten Formensprache zu überwinden, ohne doch ihrer schon ganz Herr zu werden. Die besonders der Darstellung der Frauen zu gute kommende Wandlung läßt sich als ein Fortschritt vom Plastischen zum Malerischen bezeichnen. Letzteres bringt in noch höherem Grade, als bei der Madonna, eine Aufhellung des Tones mit sich: mit vollem Bewußtsein Widerspruch gegen die zähe, trübe Fleischfarbe der Byzantiner erhebend, geht Giotto in der ganz hellen, lichtgrauen, transparenten Stimmung des Inkarnates fast ins Extrem. Als der Inbegriff des so und zugleich aus sehr viel stärkerer Individualisierung gewonnenen bedeutenden Ideales darf, aus der Mitte aller dieser würdigen Männer und vornehmen, zart sinnigen Frauen herausgehoben, die schon erwähnte Gestalt Christi, welcher sich die Orsinis nahen, bezeichnet werden (Abb. 39). Ernst und Milde in dem von weichem Haar umschlossenen länglichen Antlitz, sanft bewegt in feierlicher Ruhe tritt uns in verklärter Menschlichkeit die hohe Erscheinung entgegen. Aus den fernen Höhen des byzantinischen goldenen Himmels hat sie Giotto, vom Geiste des Franz beseelt und als Künstler dem Reformator folgend, wieder auf die Erde, zu den Menschen als ihren Bruder herabgeführt. Mit dem ergriffenen bewundernden Blicke Napoleone Orsinis schauen auch wir zu ihr empor, die Offenbarungen ahnend, welche der Schöpfer dieses Bildes uns über Leben und Leiden des Erlösers zu bringen bestimmt ist.

Dem von diesem Augenblicke an die Phantasie der italienischen Künstler bis auf Lionardo und Raphael beherrschenden idealen Typus Christi zur Seite gestellt sind aber in den Orsinis die frühesten wirklich als solche zu bezeichnenden Bildnisse der italienischen Malerei. Zum erstenmal durften die Besteller eines Gemäldes sich selbst nicht in einer nur symbolischen Weise angedeutet, sondern in ihrer individuellen Erscheinung charakteristisch wiedergegeben



Abb. 53. Die Verkündigung des Jubiläums durch Bonifaz VIII. Wandbild in der Lateranskirche zu Rom. (Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz.)

erkennen. Die Porträtkunst nimmt ihren Anfang!

Die ersten Versuche in derselben scheinen nun Giotto so gefesselt zu haben, daß er in zwei figurenreichen Darstellungen von Wundern des heiligen Franz, welche er, gleichsam als Ergänzung der in der Oberkirche gegebenen Legende gedacht, zu Seiten des vom Querschiff in die Nikolauskapelle



Abb. 54. Bildnis Dantes. Im Bargello zu Florenz.
(Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz.)

führenden Portales anbrachte, mehreren der an der Handlung beteiligten Figuren die Züge bestimmter Persönlichkeiten verlieh. Übereinstimmung des Stiles und des ornamentalen Rahmens beweisen die Zugehörigkeit dieser Bilder, sowie der darüber angebrachten Verkündigung Mariä zu den Fresken der Kapelle. Ein Jüngling in Suessa, so erzählt die Legende, war durch den Einbruch eines Hauses getötet worden. Von allen Seiten liefen Männer und Frauen zusammen, zogen den Verunglückten aus dem Schutt hervor und übergaben ihn der Mutter, welche laut jammernd den heiligen Franz anrief, ihr den Sohn wiederzuschenken, und ein Gelübde that (Abb. 42). Um die Mitternachtsstunde erwachte der auf einer Bahre ins Haus Gebrachte, welcher, in Dank und Lob ausbrechend, den herbeigeeilten Klerus und das Volk aufforderte, Gott zu preisen (Abb. 43). Giotto verteilte die zwei Momente der Handlung auf zwei Gemälde: das erste zeigt den Schmerzensausbruch der von Frauen umgebenen Mutter, als ihr von Männern der Knabe gebracht wird, das andere im Hintergrund die Erweckung, vorn die Verkündigung des Wunders an Geistliche und Bürger.

Zeigt sich des Meisters gesteigertes Können nach der Seite des Ausdruckes in der leidenschaftlichen Erregtheit der Beweinung, so verrät es sich in Bezug auf das Naturstudium einmal in perspektivischen

Versuchen, nämlich in der kühnen, freilich mißglückten Vertiefung des Raumes durch die verkleinerte Darstellung der Figuren im Hintergrund und in einzelnen verkürzt in Unter- oder Hinteransicht gesehenen Köpfen, dann aber in der hier sehr weit gehenden, ja wie gesagt, mehrfach bis zum Porträtmäßigen sich steigernden Individualisierung. Nur wenige Köpfe, hier besonders die des auf der „Erweckung“ rechts zur Gruppe sprechenden Bürgers und des Jünglings selbst, zeigen die uns bekannten typischen Züge; fast alle anderen sind dem Skizzenbuch des Künstlers entnommen, welcher sehr dankenswerte Objekte seines Studiums offenbar unter den Brüdern des Klosters von San Francesco gefunden hat. Mit dem vollen Anspruch aber, unmittelbar als Bildnisse erkannt zu werden, treten die vier den toten Knaben betrachtenden Männer auf. In dem vordersten wäre nach einer in Assisi herrschenden Tradition Giotto selbst zu sehen. Diese Annahme aber ist eine willkürliche und offenbar aus einer Bemerkung Vasaris entstanden, welcher sagt, daß auf einem Bilde in diesem Teil der Kirche der Meister sich selbst abkonterfeit habe. Schon das Alter des Dargestellten schließt die Berechtigung einer solchen Vermutung aus. Gleichwohl möchte man Vasaris Aussage, welche die im XVI. Jahrhundert bei den Mönchen geltende Annahme wiedergibt, doch für beachtenswert halten, und da in den noch zu besprechenden Fresken des rechten Querschiffes der Unterkirche sonst nur noch ein und zwar des Alters wegen wieder nicht in Betracht kommendes Porträt sich findet, bleibt der Blick an der Gruppe dieser vier Männer haften.

Von der im Dom zu Florenz 1490 errichteten Büste Giottos dürfen wir nicht ausgehen, fragen wir uns, wie dieser ausgesehen hat. Sie ist offenbar ein Idealbildnis. Bedeutungsvoller erscheinen ein dem Paolo Uccello zugeschriebenes, der ersten Hälfte des XV. Jahrhunderts angehöriges, jetzt im Louvre aufbewahrtes Gemälde, auf welchem Giotto (zusammen mit Donatello, Brunellesco, Uccello und



Abb. 55. Die Heimsuchung. Wandbild in der Unterkirche zu Assisi.

Giovanni Manetti) im Brustbild, in rotem Mantel mit roter Kopfbedeckung — danach ließ Vasari den Holzschnitt für seine Biographie anfertigen — dargestellt ist und ein in San Francesco zu Montefalco von Benozzo Gozzoli al fresco ausgeführtes Porträt (Abb. 44 u. 1). Beide zeigen hagere Züge, eine auffallend lange, gebogene Nase und einen klugen, überlegenden Ausdruck im Auge. Sie bestätigen die Bemerkung Petrarcas im ältere Porträts zurück; vermutlich wohl auf das älteste, von Matteo Villani schon im XIV. Jahrhundert angeführte, welches sich in der Kapelle des Palazzo del Podestà befand, heute aber auf dem ganz zerstörten Fresko nicht mehr nachzuweisen ist. Vasari erwähnt außer jenem in Assisi zwei andere Selbstbildnisse, die gleichfalls nicht mehr erhalten sind: eines im Kastell von Neapel, das andere in Santa Annunziata



Abb. 56. Die Geburt Christi. Wandbild in der Unterkirche zu Assisi.

17. Briefe des V. Buches (de reb. fam.): „Zwei hervorragende Maler habe ich gekannt, die aber beide nicht schön waren, Giotto, den Florentiner, dessen Ruhm bei den jetzt Lebenden ungeheuer ist, und Simone von Siena“, und Bocaccios Aussage (VI. Tag, fünfte Novelle): „So groß aber auch seine Kunst war, so war er nichtsdestoweniger weder in der Gestalt noch im Antlitz, auch nur um einen Grad schöner, als Messer Forese“, welcher kurz zuvor als geradezu mißgestaltet beschrieben wird. Jene Bildnisse nun gehen zweifellos auf zu Gaeta. Bloß eine Tradition endlich nennt die zweite Figur in der von links aus gezählten zweiten Reihe der Erlösten auf dem Jüngsten Gericht in Padua Giotto, doch ist in derselben keinerlei Aehnlichkeit mit Uccellos und Benozzos Darstellung zu finden. Wohl aber scheint mir nun eine solche und zwar auffallender Art in dem Kopfe des dritten Mannes auf unserem Bilde in Assisi sich zu zeigen, des einzigen unter den hier gegebenen Porträts, der in dem Alter von etwa dreißig Jahren steht, in welchem Giotto das Bild gemacht hat (Abb. 45).

Ein unschöner, aber höchst ausdrucksvoller, merkwürdiger Kopf mit mächtiger, stark gebogener Nase. Ich möchte nicht anstehen, auf Grund des Vergleiches, namentlich mit Benozzos den Maler freilich in höherem Alter und in einer etwas stilisierten Weise darstellenden Gemälde, in jenem Kopf ein Selbstbildnis zu erkennen. Die Tradition, deren Alter wir bis auf Vasari zurückverfolgen können, hätte also recht in Bezug Hand herstammten, darf mit der Hervorhebung der aus unserer ganzen Schilderung sich ergebenden Thatsache begegnet werden, daß die Fresken in einem unlöslichen Zusammenhang mit der Franzlegende und der Florentiner Madonna einerseits, mit den folgenden Arbeiten Giottos andererseits stehen, daß in jeder Einzelheit die stetige, ununterbrochene Entwickelung des künstlerischen Könnens eines und desselben Malers



Abb. 57. Die Anbetung der heiligen drei Könige. Wandbild in der Unterkirche zu Assisi.

auf die Stelle, wo das Bildnis sich befindet, nur entstand allmählich eine Unsicherheit darüber, welche unter den nahe bei einander stehenden Figuren denn Giotto sei, und so bestimmte man willkürlich eine andere als Selbstporträt, wozu vielleicht das Widerstreben mit beitrug, den gefeierten Mann sich so unschön vorzustellen, wie er es wirklich gewesen ist.

Dem Einwand aber, welcher der jetzt herrschenden Ansicht gemäß erhoben werden könnte, daß diese Gemälde in Assisi, wie die der Nikolauskapelle gar nicht von Giottos mit seltenster Deutlichkeit und Folgerichtigkeit sich offenbart, daß derselbe geniale Geist sich in ihnen äußert. Einen Schüler anzunehmen, welcher den künstlerischen Stil des noch jungen Meisters so ganz sich zu eigen gemacht, daß er denselben seinerseits weiterentwickelt habe und zwar genau in der Richtung, in welcher Giotto selbst vorwärts schreiten mußte, um seinen späteren Stil auszubilden, hieße geradezu die Erscheinung Giottos verdoppeln. Wie weit alle seine uns bekannten, selbst die älteren Schüler hinter ihm zurückbleiben, wissen

wir, und hier sollte, da die Datierung der Bilder ungefähr bestimmbar ist, zu einer Zeit, da dieser Stil etwas ganz Neues war, schon Einer sich gefunden haben, der mit dem Neuerer selbst wetteiferte, ja über dieses Neue hinausschritt, Einer, dem wir sonst keine anderen Werke zuschreiben könnten, es seien denn Giottos Werke selbst? Die Beantwortung dieser Frage kann nicht zweifelhaft sein: nur Giotto selbst, wenn auch vielleicht an der Ausführung ein Mitarbeiter beteiligt war, kann der Schöpfer der Gemälde in der Nikolauskapelle gewesen sein.

Als er sie vollendet hatte, wurde er in der — wie man aus der Verkündigung schließen könnte — geplanten weiteren Ausschmückung der Unterkirche unterbrochen. Die Dienste des großen Künstlers wurden am päpstlichen Hofe verlangt. Napoleone Orsini dürfte nicht der einzige Kardinal gewesen sein, dessen Gunst er sich erworben. Schon während seiner Arbeit in der Oberkirche wird er den 1292—1294 im nahen Perugia zur lange verzögerten Papstwahl versammelten Kardinälen bekannt geworden sein.

Dem auf jenem Konklave gewählten Papst Cölestin V., welcher zuvor als Eremit den Namen Petrus von Morrone geführt hatte, war nur ein kurzes Regiment beschieden gewesen. Nach fünf Monaten that er, von Benedetto Cajetano gedrängt, „aus Feigheit den großen Verzicht“ auf die Papstwürde, wegen dessen Dantes strenges Richterwort ihn unter die Lauen, die „niemals lebendig waren“, in die Hölle versetzt. Im Dezember 1294 war jener Cajetani als Bonifaz VIII. Papst geworden, dessen hoch strebende Politik und sittenloses Regiment die Demütigung der Kirche unter das französische Königtum und die Verlegung des päpstlichen Stuhles nach Avignon zur Folge haben sollte. Der erbitterte Kampf mit den Colonnas entflammte die innere Zwietracht. Leidenschaftlich erklangen die Kampflieder Jacopones da Todi, welcher mit Jubel den Eremiten als Papst begrüßt hatte, wider dessen Nachfolger, den „großen Spieler“, als eine Vorahnung

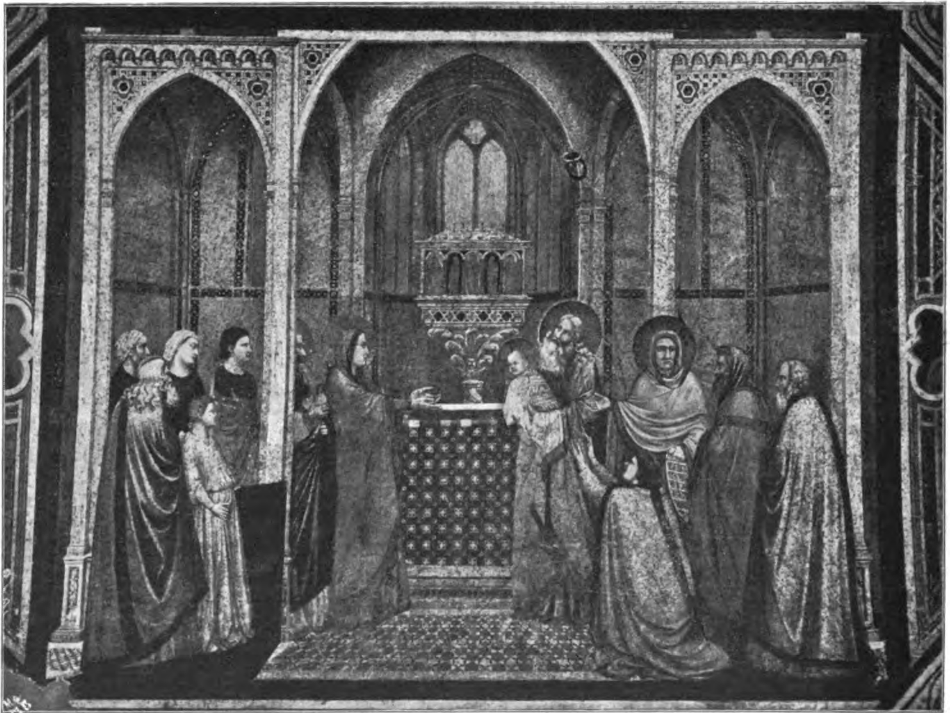


Abb. 58. Die Darstellung im Tempel. Wandbild in der Unterkirche zu Assisi.



Abb. 59. Die Flucht nach Ägypten. Wandbild in der Unterkirche zu Assisi.

des furchtbaren Urteiles, welches in der Göttlichen Komödie dem „Fürsten der neuen Pharisäer" den Platz in den Tiefen der Hölle unter den Simonisten aufbewahrte.

* * *

In ein heftig erregtes Leben trat Giotto, als er, vermutlich im Jahre 1298, demselben Jahre, in welchem der allzu kühne Sänger Jacopone in den Kerker geworfen wurde, nach Rom kam. Hatte er während seines ersten Aufenthaltes hier seine Vorgänger in der Schule Cimabues, namentlich Filippo Russuti und Jacopo Torriti unter Nikolaus IV., welcher Santa Maria Maggiore und die Lateransbasilika mit Mosaiken ausschmücken ließ, zu Ehren gelangen sehen, so sah er nunmehr sich selbst allen anderen vorgezogen. Der Hauptkirche der Christenheit, Sankt Peter, mit seiner Kunst zu dienen, war er auserwählt, und zwar war es ein Verehrer Cölestins V., aber von Bonifaz VIII. 1295 mit dem Kardinalshut geschmückt, welcher den Künstler unter seine Protektion nahm: Jacopo Gaetani Stefaneschi.

Das Werk, welches Giotto auf seinen Wunsch 1298, wie ein Dokument sagt, für 2200 Goldgulden ausführte, ist das am meisten gefeierte des Meisters gewesen. Wird sein Name von Schriftstellern des XIV. und XV. Jahrhunderts genannt, so fehlt gewöhnlich auch nicht die Erwähnung der „Navicella" über dem Hauptportal in der Vorhalle von Sankt Peter, d. h. der Darstellung in Mosaik des über die Wogen schreitenden, von Christus gehaltenen Apostels (Abb. 46). Nach mancherlei Schicksalen und Uebertragungen hat das Bild eine so durchgreifende Erneuerung erfahren, daß nur noch die Komposition Giottos Kunst zeigt. Mit einem von zwei antik gedachten Windgöttern geschwellten Segel fährt das Schiff durch die Wellen. Man gewahrt in ihm, mit allen Zeichen der Bestürzung die elf Apostel; einer derselben ganz vorn am Bugspriet schaut entsetzt auf Petrus, der rechts vorn zusammenknickend die Hand

des feierlich dastehenden Heilandes ergreift. Auf der anderen Seite sitzt, ganz genreartig aufgefaßt, ein angelnder Fischer, in der Höhe erscheinen jetzt vier Halbfiguren von Heiligen, ganz in der Ecke rechts ist das Brustbild des Stifters in Bischofstracht angebracht. Durch alle Entstellung hindurch wirkt noch heute auf uns die dramatische Kraft, welche einst zugleich mit der überraschenden Lebenswahrheit in der Darstellung Bewunderung hervorrief.

Zu gleicher Zeit wie dieses Mosaik, an dessen Ausführung der Römer Pietro Cavallini mitbeschäftigt war, schuf der Meister in der Tribuna fünf Geschichten aus dem Leben Christi in Fresko, die mit der alten Peterskirche zu Grunde gegangen sind. Ob Vasari recht hatte, wenn er berichtet, daß Giotto auch an den Wänden der Kirche Bilder aus dem Alten und Neuen Testament, von denen noch ein 1543 geretteter Überrest, eine Madonna, zu sehen war, gemalt habe, bleibe dahingestellt, da der sonst über die in Rom entstandenen Werke wohlunterrichtete Ghiberti nichts von ihnen berichtet. Erhalten dagegen ist das gleichfalls von Stefaneschi bestellte Altarwerk, für welches — heute in der Sakristei, früher auf dem Hochaltar von Sankt Peter aufgestellt — der Künstler 500 Goldgulden erhielt. Es zeigt, aus drei großen und drei kleineren, den Untersatz (die Predella) bildenden Tafeln zusammengestellt, als eines der ersten ausgebildeten Beispiele, die fortan im Trecento herrschende Triptychonform und ist auf beiden Seiten bemalt. Das Mittelstück enthält auf der Vorderseite den zwischen Engeln thronenden Christus, welcher vom knieenden Stifter angebetet wird (Abb. 47), auf der Rückseite den heiligen Petrus auf der Kathedra zwischen zwei Engeln, Stefaneschi von seinem Schutzpatron, dem heiligen Georg, empfohlen und zwei Bischöfe (Abb. 48). Auf der linken Tafel, deren Rückseite mit den Figuren der Heiligen Andreas und Johannes Evangelista (Abb. 49) geschmückt ward, ist die Kreuzigung Petri inmitten von Frauen und Kriegsvolk (Abb. 50), auf der rechten Tafel,



Abb. 60. Der bethlehemitische Kindermord. Wandbild in der Unterkirche zu Assisi.



Abb. 61. Die Heimkehr von Ägypten. Wandbild in der Unterkirche zu Assisi.

die rückwärts Jacobus und Paulus (Abb. 51) zeigt, das Martyrium des Paulus gegeben, dessen enthaupteten Leichnam drei von Soldaten umgebene Gestalten beweinen, während die Seele von Engeln gen Himmel geführt wird (Abb. 52). Auf der Predella ist zwischen den durch Einrahmung voneinander gesonderten zwölf Aposteln Maria mit dem Kinde, deren Thron von zwei Engeln bewacht wird, zu sehen.

Eine gesättigte warme Farbenstimmung, eine reiche zierliche Ornamentik an den Stoffen, an der Architektur und an den durch Brustbilder und kleine Figuren von Gottvater, Propheten und Heiligen belebten gemalten Rahmenstreifen und eine zarte und geistvolle technische Behandlung zeichnet das Werk aus. In der Komposition der Majestät Christi wendet Giotto die ältere Cimabuesche Idee der Engelumgebung in bereicherter und natürlich belebterer Form an und wiederholt den Thron der Madonna von Ognisanti. Die Engel aber sind zarter und zierlicher gebildet und von einer an Fra Giovanni Angelicos Himmelsboten gemahnenden Innigkeit kindlichen Gefühles beseelt. Der Typus Christi scheint mit Absicht, da es sich hier ja um ein Werk für den Hochaltar der ehrwürdigsten Kirche der Christenheit handelte, wieder mehr dem byzantinischen, ja dem altchristlichen Ideal der Basiliken angenähert. In den Marterdarstellungen hat der Künstler seine dramatische Erfindungskraft in allerlebendigster Weise bethätigt: man glaubt seiner Schöpfung die Freude anzuspüren, von den strengen Anforderungen der monumentalen Wandmalerei an Einfachheit und Beschränkung im Detail befreit, durch Fülle der Gestalten den bescheidenen Raum der Tafeln ideell zu erweitern. Auch andere Tafelbilder, wie die „Krönung der Maria“ in Santa Croce und eine offenbar seiner frühen Periode angehörige, jetzt mit Unrecht in seine Schule verwiesene „Kreuzigung“ der Berliner Galerie, belehren uns darüber, daß er — wenigstens teilweise noch die Tafelmalerei für eine Verwandte der Miniaturkunst erklärend — dem Tafelmaler andere Rechte als dem Freskenbildner zuerkannte.

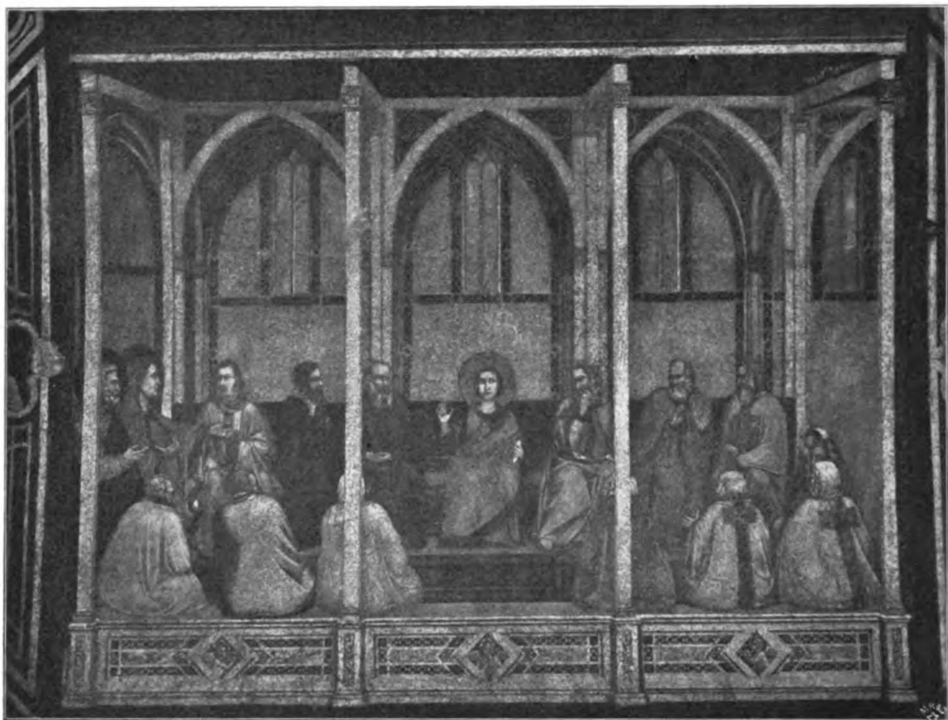


Abb. 62. Der zwölfjährige Christus im Tempel. Wandbild in der Unterkirche zu Assisi.

So deutlich nun aber die größeren Tafeln des Meisters Geist und malerische Kunst zeigen, so sicher sind die ungeschickteren Figuren der Predellen nicht von ihm selber, sondern von einem schwächeren Mitarbeiter ausgeführt worden. Der empfindsame Ausdruck der Madonna, die Kraftlosigkeit der Bewegungen, das Langgestreckte der Köpfe und Gestalten und die Eigentümlichkeiten der Typen verraten, daß hier ein Maler aus Siena sich bethätigt hat. Eine Vermutung darüber aufzustellen, wer dieser Schüler gewesen sei, wäre zwecklos, da er zu stark unter dem Einflusse Giottos steht, als daß seine Individualität deutlich erkennbar wäre. Wichtig aber ist die Thatsache, daß hier ein erster Hinweis der Beziehungen Giottos zur Schule von Siena gegeben ist. Man hat bisher angenommen, daß die drei großen Maler Sienas in der ersten Hälfte des XIV. Jahrhunderts: Simone Martini, Pietro Lorenzetti und Ambrozio Lorenzetti ihren Stil nur aus der älteren Kunst Duccios entwickelt hätten. Dies scheint mir aber durchaus irrig: ist ihr Ideal menschlicher Schönheit auch, im wesentlichen von Giotto unbeeinflußt, durch sanfte Belebung des byzantinischen entstanden, so verdanken sie die neue Auffassung und Kompositionsweise des christlichen Stoffes dem Studium vornehmlich der frühen Werke des großen Florentiners, ja Pietro Lorenzetti, dessen Werk auch die früher dem Giotto zugeschriebenen Miniaturen des berühmten für Stefaneschi zum Andenken Cölestins V. gefertigten Missales in der Sakristei von San Pietro sind, zeigt sich selbst in der Gestaltung seiner Typen von Giotto beeinflußt. Die von einzelnen bemerkten sienesischen Stilelemente in der Franzlegende und in den noch zu besprechenden Allegorien in Assisi weisen nicht auf einen Künstler aus Siena hin, sondern Giottos Kunst zeigt eben Elemente, welche von den Sienesen übernommen wurden.

Und ähnlich verhält es sich mit den Beziehungen, welche zwischen der römischen Kunst um 1300 und Giotto wahrzunehmen sind. Nicht dieser, wenn er auch bei seinem

ersten Aufenthalt in Rom Anregungen für das Ornamentale und Architektonische von den Werken der Cosmaten erhalten hatte, ist der Empfangende gewesen, sondern der neue Stil, welcher in den Gaddo Gaddi zugeschriebenen Mosaiken an Santa Maria Maggiore, in Pietro Cavallinis Mosaiken in der Tribuna von Santa Maria in Trastevere, in den Bildern an des Johannes Cosmas Grabdenkmälern des Durante (Santa Maria sopra Minerva), des Gonsalvus (1299 Santa Maria Maggiore) und des Matthäus von Aquasparta (1304 Santa Maria in Araceli) auftritt, ist nichts anderes als eine Nachahmung der Kunst Giottos. Alle diese und manche andere Gemälde in römischen Kirchen sind gleichsam ein Wiederschein von des letzteren Thätigkeit, bezüglich deren wir sonst nur noch eine Nachricht über ein für Santa Maria sopra Minerva gefertigtes Kruzifix und ein anderes, nicht beschriebenes Werk erhalten haben, und geben der Phantasie die Möglichkeit, sich auszumalen, welches Aufsehen der Florentiner in Rom gemacht haben muß und wie reich an menschlichen Beziehungen jeder Art sein Leben dort gewesen sein muß.

Es erscheint wohl denkbar, daß er bis zum Jahre des großen von Bonifaz VIII. angeordneten Jubiläums, 1300, blieb und daß er an der Seite Dantes und Giovanni Villanis, welcher damals, von Rom und dessen Geschichte begeistert, den Plan seiner großen Chronik von Florenz faßte, den Drang der ungeheuren Menschenmasse auf der Engelsbrücke mit staunendem Künstlerauge betrachtet hat, wo

„Der großen Menge halb die Brückenbreite
Auf solche Art zwiefach geschieden war,
Daß mit dem Antlitz nach dem Schlosse schreite,
Wer nach Sankt Peter ging im Pilgerzug,
Und auf den Berg zu von der andren Seite“.
(Inf. XVIII, 28 ff. Üb. Gildemeister.)

Das Fresko in der Lateranskirche, welches Bonifaz VIII. zwischen zwei Klerikern von einem Balkon aus das Jubiläum verkündigend darstellt, pflegt als Beweis für Giottos Anwesenheit damals angeführt zu

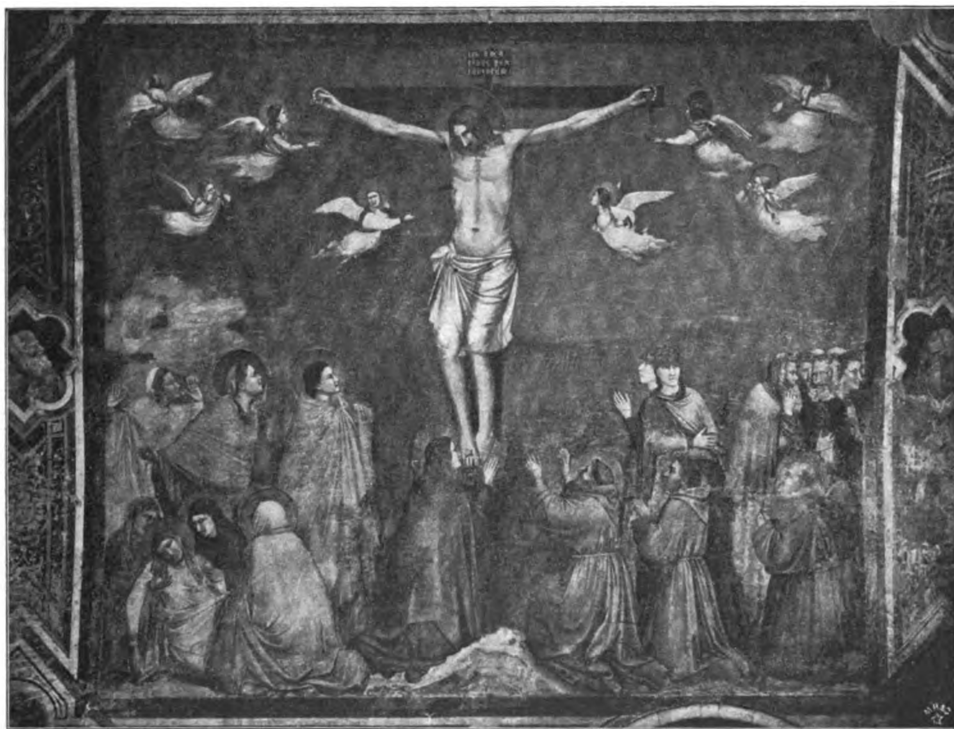


Abb. 63. Die Kreuzigung. Wandbild in der Unterkirche zu Assisi.

werden, aber dasselbe ist einerseits nicht als sein Werk beglaubigt, andererseits so vollständig durch Übermalung entstellt, daß es sich jeder Beurteilung entzieht (Abb, 53).

Noch einmal hatte sich Rom in dem Glanze seiner kirchlichen Herrlichkeit gezeigt, bald sollte es, verödet und verlassen, der Kunst keine großen Aufgaben mehr stellen. Die von Bonifaz VIII. beschworenen Geister drängten von Verhängnis zu Verhängnis weiter. Mitten in den allgemeinen politischen Weltwirrnissen erfuhr Giottos Heimat die furchtbaren Stürme, welche, von unbändigem Parteigeist entfesselt, in der Verbannung des Sängers der Divina Commedia gipfeln sollten. Giotto, scheint es, hat, dem großen Dichter befreundet, von Rom heimgekehrt, diese Jahre (1300 bis 1302) in Florenz zugebracht.



Abb. 64. Die Erweckung eines Knaben durch Raho. Wandbild in der Unterkirche zu Assisi.

* * *

Das letzte Jahrzehnt des XIII. Jahrhunderts, in welchem sich der Sieg der Volkspartei über die ersten Familien entschieden hatte, war in Florenz an großen künstlerischen Unternehmungen reich gewesen. Im Jahre 1294 hatte man die gewaltige Kirche der Franziskaner Santa Croce zu bauen begonnen, in demselben Jahre wurde an Stelle der alten kleinen Basilika Santa Reparata der Dom Santa Maria del Fiore gegründet. 1298 schuf sich das Siegesbewußtsein der Priori auf der Stelle der niedergerissenen Häuser der ghibellinischen Uberti den Palazzo della Signoria mit dem wie ein Pfeil gen Himmel schießenden Turme, 1299 wurde der neue, der erweiterten Größe der Stadt entsprechende Mauergürtel angelegt. An der Spitze dieser von großartigsten Intentionen beseelten Bauthätigkeit stand jener Arnolfo di Cambio, dessen Genius, von dem Ruhmessinne des Volkes gefördert, erhabene Ideale verwirklichen durfte. Mit der Heimkehr Giottos, welcher Arnolfo 1300 vermutlich nicht mehr am Leben traf, entschied

es sich nun, daß mit der Architektur die Malerei in staunenswerten Schöpfungen wetteifern sollte, entschied sich die Stilbestimmt war, als ein hoch begabter Lernender sich Giotto angeschlossen haben. Was Dante in seiner Divina Commedia, deren



Abb. 65. Die Vermählung des heiligen Franz mit der Armut. Deckenbild in der Unterkirche zu Assisi.
(Nach einer Originalphotographie von Anderson in Rom.)

wendung der Skulptur, denn in jener Zeit muß der jugendliche Bildhauer Andrea Pisano, dem die bestimmende Stellung bei der plastischen Ausschmückung der Stadt in der ersten Hälfte des XIV. Jahrhunderts Erlebnis von ihm ja in das Jahr 1300 verlegt wird, von Giotto sagt (Purg. XI, 94): „Es glaubte Cimabue in der Malerei das Schlachtfeld zu behaupten, jetzt aber erklingt der Siegesruf: Giotto, so daß

Jenes Ruhm verdunkelt wird", darf getrost auf jene Zeit bezogen werden. Eine letzte Nachricht von Cimabue, Giottos altem Lehrer, aus dem Jahre 1301, betreffend die von ihm in der Tribuna des Domes zu Pisa ausgeführte Mosaikfigur des Johannes des Täufers, ist uns überliefert: er hat es noch erleben müssen, seine Kunst durch die des Schülers in den Schatten gestellt zu sehen.



Abb. 66. Die Allegorie der Keuschheit. Deckenbild in der Unterkirche zu Assisi. (Nach einer Originalphotographie von Anderson in Rom.)

Dem Künstler aber war in den Jahren 1301 und 1302 die Arbeit in Florenz nicht leicht gemacht. Die Welt seiner Ideen ward von einer trostlosen Wirklichkeit beunruhigt. Die Zwietracht der zwei von den Donati und Cerchi geführten Parteien:

der Schwarzen und Weißen, versetzte die Stadt in einen fortwährenden Kampf. Vergebens war im Juni 1300 der ehemalige Franziskanergeneral Matteo d'Acquasparta als Legat des Papstes erschienen, die Ruhe herzustellen. Zum zweitenmale wurden im Juni 1301 die Führer der Schwarzen, deren eigentliches Haupt der gewaltsame Corso Donati war, verbannt: unter den Beamten der siegreichen Partei befand sich Dante. Da griff, von Corso gedrängt, Bonifaz VIII in die Verhältnisse der Stadt ein: er entsandte derselben am 1. November Karl von Valois, den Bruder Philipps des Schönen, als Schiedsrichter und Friedensstifter. Dessen Gelderpressungen und



Abb. 67. Die Allegorie des Gehorsams. Deckenbild in der Unterkirche zu Assisi. (Nach einer Originalphotographie von Anderson in Rom.)

offenbare Begünstigung der Schwarzen verschlimmerten nur die Lage. Corso Donati brach in Florenz ein und setzte, nachdem er raubend und vernichtend seiner Rache freien Lauf gelassen hatte, die Herrschaft der Schwarzen fest. Nun hatten die Gegner ihr Regiment teils mit dem Tode, teils mit der Verbannung zu büßen. Am 27. Januar 1302 ging das Dekret aus, welches den Größten und Edelsten der Florentiner Bürger des Unterschleifs bezichtete und zur Zahlung von 5000 Gulden verurteilte. Am 10. März, da die Zahlung nicht geleistet worden war, ward Dante Alighieri für immer verbannt, mit der Drohung, daß er, wenn er jemals in die Gewalt der

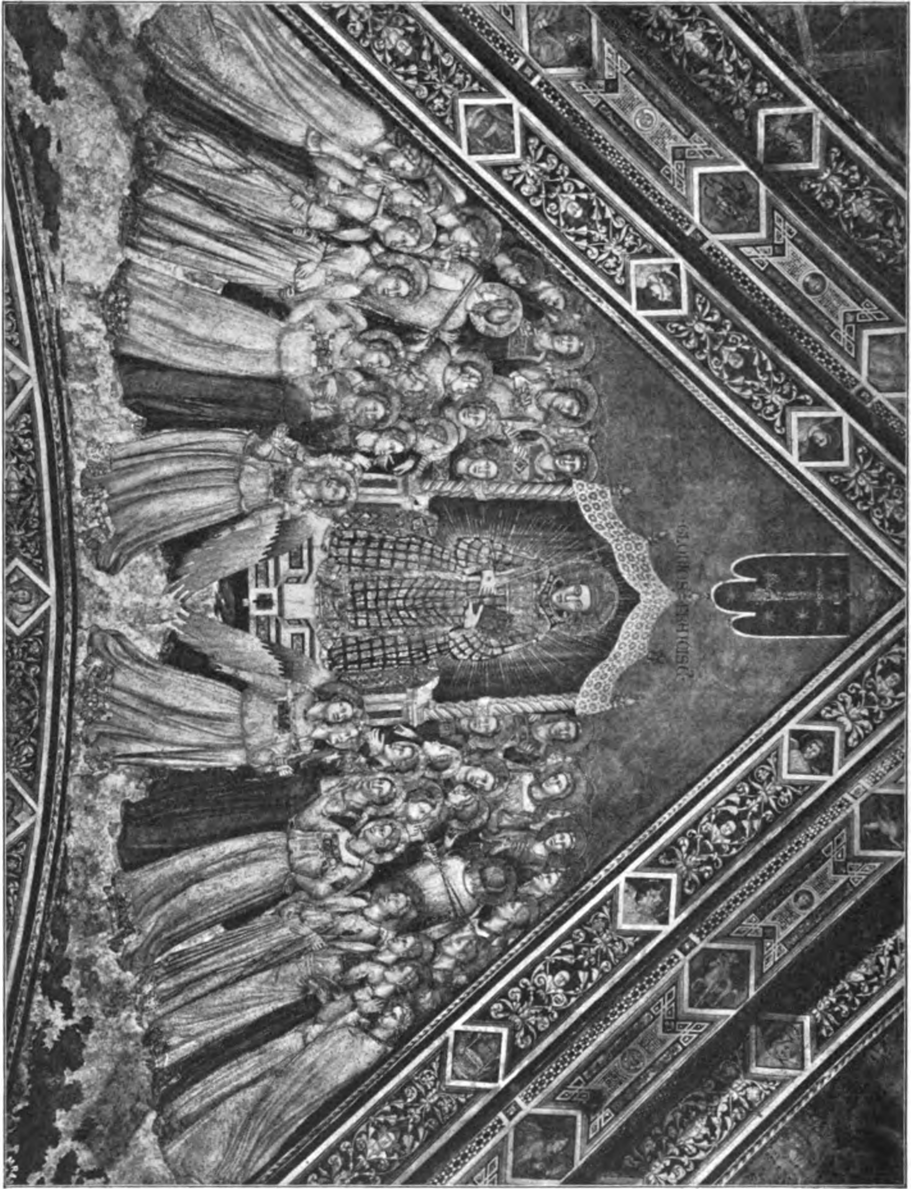


Abb. 68. Die Herrlichkeit des heiligen Franz. Deckenbild in der Unterkirche zu Assisi.
(Nach einer Originalphotographie von Anderson in Rom.)

Kommune gerate, den Feuertod erleiden solle.

Führt uns die Darstellung des Paradieses, mit welcher Giotto die eine Wand der alten Kapelle der Magdalena im Palazzo del Podestà geschmückt hatte, auf jene Jahre zurück? Ist das hier gegebene Bildnis Dantes damals nach dem Leben angefertigt worden? Wäre es ein ergreifendes Zeugnis der Zeit, in welcher der Dichter noch in seiner leidenschaftlich geliebten Giottos erkennen läßt, so wenig gesichert erscheint die Datierung derselben.

Die oblonge, von der linken Längsseite durch zwei Fenster erleuchtete Kapelle enthält auf der rechten Wand in zwei Reihen angeordnet acht Darstellungen aus dem Leben der Magdalena — irrtümlicherweise werden einige Bilder auf die Legende der Maria Ägyptiaca bezogen —, einige weitere hierzu gehörige Bilder und die Figur des heiligen Venantius füllen die Flächen



Abb. 69. Die Erweckung des Lazarus. Wandbild in der Unterkirche zu Assisi.

Heimat weilte und an deren politischer Verwaltung sich beteiligen durfte? Ein heftiger, von beiden Seiten mit scharfen Waffen der Kritik geführter Kampf hat sich über die Frage erhoben, wann Giotto die unglücklicherweise zum größten Teile zerstörten Fresken jener Kapelle ausgeführt hat, ob 1301 und 1302 oder in seinen letzten Lebensjahren. So durchaus beseitigt jeder früher selbst an der Autorschaft des Künstlers geäußerte Zweifel erscheint, da Ghibertis Zeugnis sowohl als auch der Stil der erhaltenen Reste ganz sicher die Thätigkeit der Fensterwand, an der Eingangswand war das Jüngste Gericht, an der Altarwand das Paradies zu sehen. Wenden wir zuerst den Blick, dem hier mehr ein Erraten zugemutet, als ein Schauen gestattet wird, auf die Gewölbereste, welche die Legende der Magdalena enthalten, so zeigt sich, daß dieselbe nach der Legenda aurea des Jacobus a Voragine, welche auch der Dichtung eines uns erhaltenen, freilich späteren florentinischen Mysterienspieles zu Grunde gelegt wurde, geschildert ist. Die Erzählung beginnt mit dem Gastmahle

beim Pharisäer: noch sieht man die am Boden ausgestreckte Magdalena, welche den Fuß des feierlich zu einigen am Tische sitzenden Männern gewendeten Christus küßt. Von der folgenden „Auferweckung Lazari“ ist nur die in würdiger Bewegung nach rechts segnende Gestalt des Heilandes, hinter welcher Maria und Magdalena knieen, erhalten. Das dritte Gemälde ist vollständig zerstört. Es folgt die Scene der zum Grabe Christi kommenden Marien, zu denen der Engel spricht, dann die Erscheinung vor Magdalena, deren inbrünstig die Arme nach dem Auferstandenen ausstreckende knieende Gestalt einzig noch zu gewahren ist. Weiter werden die letzten Momente ihres Lebens, wie sie es, nach Bekehrung des Königs und des Volkes in Marseille, als Büßerin in der Einöde führt, veranschaulicht: zunächst das Gebet der in einer Höhle knieenden, nur von der Flut ihrer Haare Bekleideten, welcher ein Engel erscheint, dann ihre letzte Kommunion, die sie knieend von ihrem Berater und Schicksalsgenossen, dem Bischof Maximin empfängt, endlich ihre Einsegnung durch diesen in Gegenwart von Engeln und darüber die Emporhebung ihrer Seele durch Engel zum Himmel.

Eine der Engelfiguren in letzterer Darstellung, der den Lazarus auferweckende Christus und Magdalena im „Noli me tangere“ — Gestalten, denen an künstlerischer Bedeutung nur Giottos herrlichste Gebilde in der Arena von Padua zu vergleichen sind — genügen, seinen Geist und seine Hand hier erkennen zu lassen. Nicht das Gleiche darf aber von den kärglichen Überresten der Bilder an der gegenüber liegenden Wand behauptet werden. Einigermaßen erkennbar sind hier außer dem heiligen Venantius nur noch zwei Darstellungen: die eine behandelt die Legende von dem Wunder, welches Magdalena dem König oder Kaufmann von Marseille zu teil werden ließ, der seine auf einer Pilgerfahrt nach Palästina an der Geburt eines Kindes gestorbene Frau auf einer öden Insel mit diesem Kinde zurückließ und bei seiner Heimkehr nach zwei Jahren das Kind lebend fand und die Mutter wieder zum



Abb. 70. Christus erscheint Magdalena. Wandbild in der Unterkirche zu Assisi.



· Abb. 71. Die Kommunion der heiligen Magdalena. Wandbild in der Unterkirche zu Assisi.

Leben zurückkehren sah. Die andere, ein Gastmahl und den Tanz einer Frau zeigend, wird als Tanz der Tochter der Herodias gedeutet, dürfte aber eher eine Scene aus dem Weltleben der Magdalena vor ihrer Bekehrung schildern. Die willkürliche, aus dem chronologischen Zusammenhang der Lebensgeschichte der Heiligen gerissene Anbringung dieser Geschichten läßt, da die Chronologie auf der anderen Wand so streng gewahrt ist, von vornherein den Gedanken auftauchen, daß die Gemälde an der Fensterwand nicht von Giotto entworfen, sondern später dem Cyklus hinzugefügt worden sind, und diese Vermutung wird zur Gewißheit durch die unter dem heiligen Venantius befindliche Umschrift erhoben. Diese besagte, daß ein Fidesmini von Varano, welcher in der zweiten Hälfte des Jahres 1336, also nach Giottos Tode Podestà von Florenz war, die Fresken gestiftet hat.

Von der Hölle an der Eingangswand ist außer spärlichen Resten einer in der Mitte unten angebrachten Kolossalgestalt: des von Schlangen umgebenen Lucifer nichts mehr zu sehen. Vom Glücke begünstigter war man bei der 1840 vorgenommenen Befreiung des Fresko der Altarwand von der Tünche. Das schon von Filippo Villani, dann von Antonio Pucci und Giannozzo Manetti erwähnte, hier gemalte Porträt Dantes kam wirklich zum Vorschein und konnte für die traurige Wahrnehmung, daß auch dieses große, das Paradies darstellende Gemälde fast ganz für immer zerstört sei, in etwas entschädigen. Die Komposition enthielt in der Höhe über dem Fenster den in einer Mandorla sitzenden Christus, inmitten von Seraphim und Aposteln, darunter in Scharen links und rechts angeordnet die Heiligen. Ganz unten aber in Gruppen nebeneinander stehende, in Zeittracht gekleidete und bildnismäßig gestaltete irdische Zeugen der himmlischen Herrlichkeit. An der Spitze der zwei nach der Mitte zu sich bewegenden Prozessionen, etwas von der Mitte gesondert, stehen links ein Mann in langem roten, weiß ausgeschlagenem Gewand, rechts ein vornehmer Jüngling in reich gefalteter Gewandung, mit einem zugespitzten



Abb. 72. Die heilige Magdalena und der Stifter. Wandbild in der Unterkirche zu Assisi.

Schärfe und Energie, welche Denken und Leiden ihnen später verleihen sollte. Der Ausdruck ist sinnend, fast träumerisch, nur die Bewegung des Mundes verrät die leicht entflammbare Leidenschaftlichkeit und das stolze Selbstbewußtsein der gewaltigen Seele. Es ist nicht der Dichter der Divina Commedia, sondern der Sänger der Vita nuova, der an uns vorbeizuwandeln scheint.

Hätte Giotto seinen großen Freund so dargestellt zu einer Zeit, in welcher dieser schon nicht mehr zu den Lebenden zählte? Hätte er ihn dann, die Erscheinung des Dichters verewigend, nicht vielmehr so wiedergegeben, wie er ihn, zur mächtigen eindrucksvollen Erscheinung geworden, in den späteren Zeiten seiner Verbannung gesehen und gewiß auch gezeichnet hat? Ein jugendliches Idealbildnis zu schaffen — wie diejenigen wollen, welche die Entstehung dieses Freskos um 1330 ansetzen — hätte dem Barett auf dem Kopfe. Vor dem einen, wie dem anderen kniet je eine Figur, die links vielleicht einen Geistlichen, die rechts einen Laien vorstellend. Auf jenen vornehmen Jüngling folgen, zu einer Gruppe eng verbunden, drei Männer in bürgerlicher Tracht: der vorderste ist Dante, in einen roten Rock und eine rote Kapuze gekleidet, unter dem linken Arm ein Buch, in der rechten Hand, wie es scheint, einen Zweig mit Blumen oder Früchten (Abb. 54). Bedauerlicherweise ist nach Aufdeckung des Freskos das Porträt restauriert worden, und wir müssen uns, wollen wir uns das ursprüngliche Aussehen rekonstruieren, an die von Kirkup und Falloni vor der Restauration gefertigten Zeichnungen halten.

Der Dichter tritt in jugendlichem Alter vor uns hin, die großen Züge des lang gestreckten Antlitzes haben noch nicht die



Abb. 73. Die Marienkapelle in der Arena zu Padua.

Maler doch sicher ferne gelegen. Eine solche, moderne Anschauungen auf einen Zeitgenossen und Freund Dantes übertragende Annahme erscheint mir unmöglich. Wie die anderen Köpfe des Gemäldes — in den neben Dante befindlichen hat man auf eine allgemeine Bemerkung Vasaris hin ganz willkürlich Corso Donati und den Lehrer Dantes, Brunetto Latini, zu erkennen geglaubt —, ist ganz ersichtlich nach welcher das Paradies während eines zweiten Aufenthaltes des Kardinals Matteo d'Acquasparta in Florenz im November 1301, gelegentlich dessen es zu einer, wenn auch nur kurz währenden, aber freudig begrüßten Friedensstiftung zwischen den Schwarzen und Weißen kam, Giotto in Auftrag gegeben worden ist, als eine künstlerische Verherrlichung solchen Friedens. In den zwei Protagonisten der Prozessionen

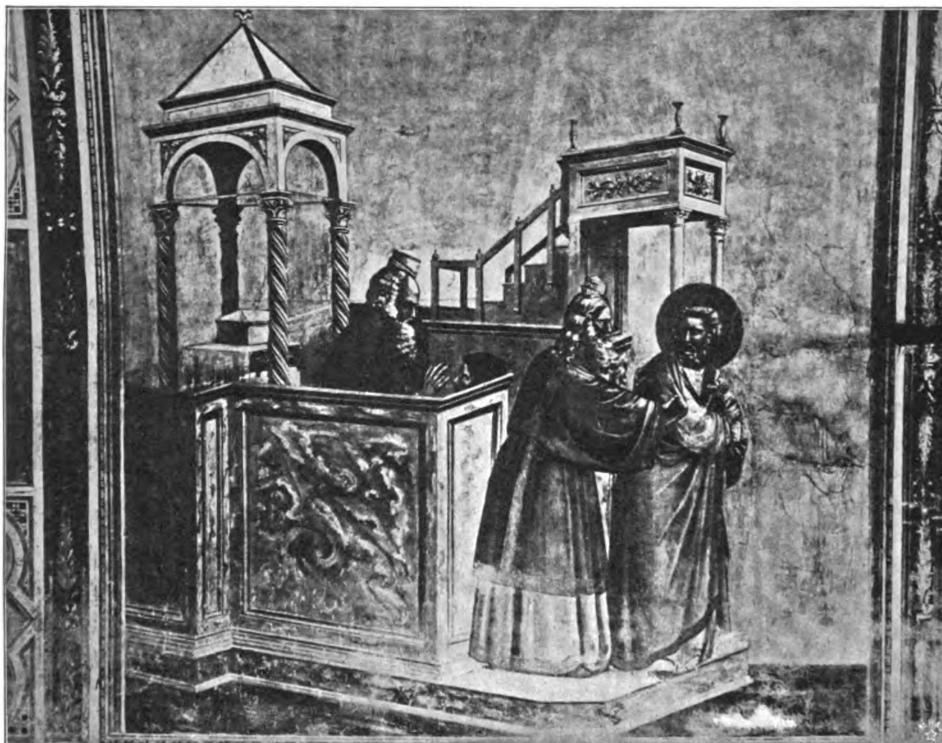


Abb. 74. Die Zurückweisung des Opfers Joachims. Wandbild in der Arenakapelle zu Padua.

auch derjenige Dantes unmittelbar nach der Wirklichkeit wiedergegeben. Dann aber können die Malereien in der Kapelle nur in den Jahren 1300 oder 1301 ausgeführt oder wenigstens, denn vielleicht begann Giotto mit dem Paradies, in Angriff genommen worden sein. Da hierfür auch der Vergleich einiger Bilder der Magdalenenlegende mit den entsprechenden Kompositionen in Padua (namentlich die Auferweckung Lazari) spricht, so dürfen wir als sehr glücklich und überzeugend Crowe und Cavalcaselles Hypothese bezeichnen, wären wohl der Kardinal und Karl von Valois, welcher bis zum April 1302 in Florenz weilte, zu erkennen. Erklärte sich dann, so möchte man hinzufügen, nicht auch die Wahl der Magdalenenlegende? Der Kultus dieser Heiligen hatte im XIII. Jahrhundert einen neuen Aufschwung genommen. Im Jahre 1280, so erzählt Platina, hatte Karl von Anjou ihr in Marseille ein neues Heiligtum gegründet. Sollte nicht der französische Prinz, der die Regierung in Florenz führte, der Besteller jener Bilder, welche die in Frankreich

besonders verehrte Heilige verherrlichen, gewesen sein?

Wollte man aus einer kleinen beiläufigen (im Leben Michelangelos gegebenen) Notiz Vasaris: in Santa Croce habe sich gleichfalls ein Jugendbildnis Dantes von der Hand Giottos befunden, einen Schluß ziehen, so hätte schon damals der Maler im Chor der Franziskanerkirche seine Kunst bethätigt. Denkbar ist dies wohl, da der Chor zu jener Zeit sicher vollendet war, und wir wissen, daß Giotto außer den zwei uns bekannten Kapellen noch zwei andere, deren Freskenschmuck nicht mehr erhalten ist, die eine für die Giugni, die andere für die Tosinghi und die Spinelli ausgemalt hat. Immerhin bleibt es möglich, daß jene Angabe irrtümlich ist und Vasari eine Verwechselung begangen hat, da er an einer anderen Stelle ein Porträt Dantes, welches Taddeo Gaddi, Giottos Schüler, in Santa Croce gemalt hatte, erwähnt. Vielleicht darf man eine auch wohl Giotto zugeschriebene Zeichnung, die, im Codex Palatinus der Florentiner Nationalbibliothek eingeklebt, Dante in älteren Jahren darstellt, für eine Studie Gaddis zu diesem Fresko halten, da sie für Giotto doch nicht bedeutend genug ist.

* * *

Nach den erregten Zeiten in Florenz, in deren Wirren als einzig versöhnender Schein das Paradies im Palazzo del Podestà hineinleuchtet, sollte Giotto abermals eine stille friedensvolle Zeit in Assisi bestimmt sein. Wiederum kehrte er, vielleicht schon 1302, jedenfalls 1303, als Gast für längere Zeit in der Kirche des heiligen Franz ein. Den Auftrag, mit der Ausmalung des Querschiffes der Unterkirche fortzufahren, erhielt er von dem General der Franziskaner, Giovanni di Muro, welcher von 1296—1304 dem Orden vorstand. Vasari, hier vermutlich wohlunterrichtet, da auch — offenbar unabhängig von ihm — Rodulphus in seiner 1586



Abb. 75. Joachim bei den Hirten. Wandbild in der Arenakapelle zu Padua.



Abb. 76. Die Verkündigung an Anna. Wandbild in der Arenakapelle zu Padua.

erschienenen Geschichte des Seraphischen Ordens dieselbe Mitteilung bringt, gibt diese Berufung ganz allgemein an. Wir aber dürfen Giovannis Wunsch bestimmt auf die im rechten Querschiff ausgeführten Bilder aus dem Leben Christi und auf die an dem Kreuzgewölbe über dem Hochaltar gemalten vier Franziskanerallegorien beziehen, da die einzigen sonst während des Generalates Giovannis von Giotto geschaffenen Fresken: die in der Nikolauskapelle, im Auftrag der Orsinis entstanden sind, und jenes Leben Christi sowie die Allegorien ihrem Stil nach unbedingt nach dem Altarwerk von Sankt Peter und vor den Arbeiten in Padua, also etwa in die Jahre 1302 bis 1305 angesetzt werden müssen. Die enge Verwandtschaft aller dieser Bilder zeigt, daß sie in fast unmittelbarer Folge nacheinander ausgeführt worden sind.

An dem Tonnengewölbe nächst der Nikolauskapelle beginnt der Meister die Arbeit. In drei Reihen übereinander ordnet er die Bilder an und trennt sie durch einen gemalten Rahmen, welcher durch größere und kleinere, Prophetenbrustbilder enthaltende gotische Vierpässe in geometrisch gerahmte Felder mit zierlichen Akanthusmotiven und mit kleinen Köpfen in Medaillons gegliedert ist.

Die „Heimsuchung“ wird uns als erstes Gemälde, — welches in einer alten Zeichnung der Uffizien kopiert erscheint —, vor Augen geführt (Abb. 55). Aus ihrem Hause hervorgeeilt empfängt, inniger Bewunderung voll, Elisabeth die feierlich und vornehm heranschreitende, von vier Begleiterinnen gefolgte Jungfrau. Das Bewußtsein ihrer Gottgeweihtheit läßt Maria in einer fast starren Unnahbarkeit die scheue Huldigung der älteren Frau aufnehmen. Die aus solcher Conception hervorgegangene Gehaltenheit der Bewegungen verleiht der Komposition einen an die antiken Werke edelster Zeit gemahnenden Charakter.

Selige Heiterkeit ist dagegen die Stimmung, welche Giotto aus der Darstellung der Geburt Christi zu uns sprechen läßt

(Abb. 56). Mit Giovanni Pisano, dessen für Sant Andrea in Pistoja 1301 gefertigte Kanzel er gewiß gekannt hat, wetteifert er in lebendiger Natürlichkeit der Auffassung, ja übertrifft ihn hierin, denn er läßt Maria das, wie bei den Pisani, in Windeln gewickelte Kind, welches in den älteren Kunstwerken in der Krippe liegend gezeigt wird, auf ihre Arme nehmen und gestaltet die bis dahin in öder

Die immer noch sich bemerkbar machende Vorliebe für Architektur veranlaßt Giotto, in der Anbetung der heiligen drei Könige der Madonna inmitten von zwei dienenden Engeln ihren Platz im Portikus eines zierlichen Gebäudes anzuweisen. Mit königlicher Würde trägt sie das Kind, welches den greisen, hier wie bei Niccolò Pisano seinen Fuß küssenden Verehrer segnet. Noch halten sich scheu die zwei anderen



Abb. 77. Die Erhörung des Gebets Joachims. Wandbild in der Arenakapelle zu Padua.

Nacktheit gegebene Felsenumgebung durch Einfügung einer schuppenartigen Hütte wohnlicher. Die Scharen jubelnder Engel, welche hier, wie schon in der Oberkirche mit einem in Nebel sich auflösenden Unterkörper gezeichnet sind, sind reicher, wie in Wolken geschart. In der Scene der Hirten und der den apokalyptischen Evangelien entnommenen Gruppe der hilfreichen Frauen Gelome und Salome erscheinen, wie bei Giovanni Pisano, die in Niccolò Pisanos Werken gegebenen Motive ausgebildet.

Weisen mit ihren, die (auch bei Niccolò gegebenen) Kamele zügelnden und geleitenden Diener in einiger Entfernung zurück (Abb. 57).

In eine den Geist Arnolfo di Cambios atmende Kirche führt uns die nächste Darstellung, die den Augenblick zeigt, in welchem der greise Simeon dem Himmel seine Dankbarkeit, das Kind in den Armen halten zu dürfen, im Blicke bezeugt und Maria verlangend die Hände nach demselben ausstreckt. Zahlreiche Anwesende, unter denen

in prophetischer Haltung Hannah steht, schließen sich wie ein antiker Chor den Hauptfiguren der Handlung an. Auch hier durfte Giotto ältere Motive in einem neuen, freien Sinne verwerten (Abb. 58).

Es folgt die „Flucht nach Ägypten“, in welcher genrehafte Momente, wie der den Esel stachelnde Jüngling, die mit beschwertem Kopfe wandelnde Frau und das durch ein um die Mutter geschlungenes Tuch vor baren, und sucht, ohne Furcht vor Überladung der Komposition — ganz ähnlich wie auf den „Martyrien des Petrus und Paulus“ in Sankt Peter — durch im Mittelgrunde gescharte Fußsoldaten und Reiter der heftigen Bewegung gleichsam einen Damm zu setzen (Abb. 60).

Dann werden wir zur heiligen Familie zurückgeführt, deren von der Kunst selten behandelte Heimkehr aus Ägypten in schlichter



Abb. 78. Der Engel befiehlt Joachim die Heimkehr. Wandbild in der Arenakapelle zu Padua.

dem Fallen gesicherte Kind, mit hohem künstlerischen Sinn der sanften Feierlichkeit der Stimmung untergeordnet sind (Abb. 59).

In furchtbaren Kontrast hierzu tritt die erregte Scene des bethlehemitischen Kindermordes. Mit der gleichen Naivetät, wie die Pisani, von deren Darstellungen er ausging, hat Giotto diesen grauenhaften Vorwurf behandelt. Er benutzt denselben, sein dramatisches Vermögen in dem mannigfachen Schmerzensausdrucke der zu wilder Verzweiflung getriebenen Mütter zu offen- Weise geschildert wird. In der Stadtansicht, welche die Hälfte des Raumes ausfüllt, legt der Künstler die Fortschritte zur Schau, die er seit den Fresken der Oberkirche im Architektonischen gemacht hat (Abb. 61).

Auch das nächste Gemälde gibt einen und zwar noch höheren Beleg hierfür in dem wiederum an Arnolfos Stil erinnernden, in schönsten Verhältnissen gehaltenen Raum, in welchem der zwölfjährige Christus einer größeren Anzahl von Schrift-



Abb. 79. Joachim und Anna begegnen sich an der goldenen Pforte.
Wandbild in der Arenakapelle zu Padua.

gelehrten die Wahrheit kündet (Abb. 62). Die sehr ausgesprochene Symmetrie der Anordnung scheint hier dem Problem klarer Raumbildung zu dienen, welches mit Hilfe eines ziemlich hoch gewählten, die Rückenansicht der vorderen Figuren erlaubenden Augenpunktes zu lösen versucht wird. Die deutlich bemerkbaren zu Grunde liegenden theoretischen Konstruktionen bezeichnen, wenn auch hier nicht, so wenig wie in Giottos späteren Werken, die gesetzmäßige Norm in einem einheitlichen Augenpunkt gewonnen ist, eine seit der Thätigkeit in der Oberkirche erreichte höhere Stufe der Anschauung.

Den Erzählungen aus der Kindheit Christi ist, da noch Platz an den Wänden frei blieb, die Kreuzigung und ein Wunder des heiligen Franz hinzugefügt. Von jammernden Engeln, gleich Vögeln, umflattert erscheint unserem Blicke zum ersten Male das aus der Seele des Künstlers ausgestrahlte Bild des erlösenden Dulders. Verschwunden ist die erschreckend grauenhafte Vorstellung des in krampfhafter Krümmung die ausgestandenen Qualen noch verratenden Körpers, wie sie im XIII. Jahrhundert bis auf Cimabue geherrscht hatte. Nur die überlangen Verhältnisse des schmächtigen Leibes und das bis zu den Knieen reichende Hüftentuch zeigen noch den Zusammenhang mit der Tradition. Was hier zu uns spricht, ist ein anderes: nicht die Qual gewaltsamen Sterbens, sondern die heiligende Friedenskraft des Todes drückt sich in der leise zusammensinkenden Bewegung der fast aufrechten Gestalt, in dem sanft nach vorn sich senkenden, vom Haare überwallten Haupte aus. Der letzte Blick des nun erloschenen Auges scheint die Treuen drunten gesegnet zu haben. Der Schmerz, den droben am Kreuze die Liebe überwunden, überwältigt die noch an die Erde gefesselten verlassenen Liebenden. Nur Maria ist durch tiefe Ohnmacht dem Leben entrückt, für kurze Augenblicke

in der Abkehr von dieser Welt dem Sohne verbunden, in den anderen ringt Liebe und Leid in verzweifeltem Kampfe. Schon aber verwandelt sich die Stätte unergründbaren Martyriums in die Stätte des Weltenheiles. Durch Thränen hindurch erschaut Magdalena die That der Erlösung, wunderbar erwachte Glaubenskraft bewegt den heidnischen Hauptmann zum Aufblick nach oben, und während in banger Scheu die Anstifter der ungeheuren That von dannen drängen, nahen als Vertreter der gesamten Menschheit, Zuflucht und Rettung suchend der heilige Franz und die Seinen (Abb. 63). —

Nach der Versenkung in die erhabene künstlerische Offenbarung solchen Mysteriums vermag die Darstellung der durch einen Franziskaner Raho in Rom vollzogenen Erweckung eines aus dem Fenster gefallenen Knaben, so bedeutend und eigenartig die immer neue Möglichkeiten der Komposition findende Kunst des Meisters auch hier, namentlich in der feierlichen Gebetesstimmung der um die knieenden Brüder sich scharenden Frauen wirkt, doch nicht sehr zu bewegen (Abb. 64).

Als Giotto in diesem Cyklus von Bildern zum erstenmal eine ausführlichere Schilderung evangelischer Geschichten gab, hat er, wie wir gesehen haben, die Eindrücke der Werke der Pisani, namentlich des Giovanni, welcher die Richtung auf das menschlich Natürliche eingeschlagen hatte, verwertet, doch aber bleibt er von jeder Nachahmung frei. Nicht etwa, daß er dem Reliefstil Giovannis nur die malerische Auffassung, der gedrängten Fülle der Skulpturen die freie Anordnung der Figuren in weiter räumlicher Umgebung entgegengesetzt hätte, sondern er schafft das so Neue, indem er seine Inspiration unmittelbar aus den Evangelien gewinnt. Der Vermittelung durch Bonaventuras Meditationes vitae Christi, welche mit ihrer Ausschmückung der biblischen Erzählungen so bedeutungsvoll für die „Laudi“-der Dichter und damit der Sacre rappresentazioni



Abb. 80. Die Geburt der Maria. Wandbild in der Arenakapelle zu Padua.



Abb. 81. Der Tempelgang der Maria. Wandbild in der Arenakapelle zu Padua.

werden, bedarf er nicht, hat er auch wie andere Künstler dieselben wohl gekannt und einzelne Anregungen, welche aufzuzählen zu weitläufig wäre, aus ihnen geschöpft. Seinem Genius gab einzig die Einfalt und Kraft der evangelischen Erzählung die Freiheit, und herrlich wird aus so entflammter Schöpferlust das Evangelium zum zweitenmal, in Bildern, nicht in Worten, geboren.

Vergleichen wir diesen ersten bescheidenen Cyklus mit dem späteren, die ganze Erlösungsgeschichte umfassenden in Padua, so wirken die Darstellungen in Assisi fast befangen. Mit zarter Scheu naht sich Giotto dem Stoffe, er möchte die heiligen Gestalten der Berührbarkeit entziehen, sie wie verklärt nur in einer gewissen Entfernung zeigen, während er uns in Padua ein stärkstes Miterleben in nächster Nähe zumutet. Dort in der Arenakapelle ist er durchaus Dramatiker, hier ein Legendenerzähler im Sinne der umbrischen Laudendichter, wenn auch an Vollendung künstlerischer Darstellung und an Größe des Stilgefühles, welches die Gefühlsschwelgerei jener naiven Lieder und Dialoge nicht zuläßt, weitaus sie übertreffend. In der größeren Ausführlichkeit der Schilderung und in dem freien, lyrischen Sichhingeben an Stimmungen ist es denn auch begründet, daß manches sinnige, ja bezaubernde Motiv hier erfunden wurde, welches in den Fresken zu Padua keine Aufnahme finden konnte. Der Unterschied macht sich auch im Koloristischen bemerkbar. War in der Nikolauskapelle das Streben nach lichter Wirkung ersichtlich, hatte sich das Bleiche, ja fast Kraftlose der Farbengebung dann in den römischen Arbeiten in eine wärmere und lebendigere Farbenstimmung verwandelt, so geht der Meister jetzt auf eine noch höhere malerische Wirkung aus, indem er aber doch die Lokalfarben, das Blau, Kirschrot, Moosgrün und Gelb ungemein sanft im Lichte abtönt und ihnen eine zarte Transparenz verleiht. So wird die Farbenharmonie, deren Eindruck dem einer blühenden

Frühlingswiese gleicht, zum vollkommenen Ausdruck des die Kompositionen beseelenden Geistes. Die Gestalten sind noch schlank, aber besser abgewogen in den Verhältnissen, die Typen zeigen eine längere Bildung der Nase, als in den vorhergehenden Werken, die Männerköpfe, namentlich die älteren bärtigen, haben an Kraft gewonnen. In jeder Beziehung erscheint der Stil als ein Uebergang von der Jugendperiode, an welche auch noch der Figurenreichtum gemahnt, zu der Meisterschaft der reiferen Zeit, wie sie in dem Cyklus der Arenakapelle sich geltend macht.

Ganz das Gleiche gilt nun aber von den vier auf Franciscus bezüglichen Allegorien, mit welchen Giotto die vier Felder des Kreuzgewölbes über dem Altar und dem Grabe des Heiligen schmückte. An ihnen wird es ganz ersichtlich, daß für die lichte, auch hier angewandte Färbung die Absicht deutlicher Wirkung mit entscheidend gewesen ist, denn das in den schwer lastenden Wölbungen der Unterkirche herrschende Dunkel verlangte von dem Maler eine ganz besondere Bethätigung seiner Kunst, die der Beschauer erst nach längerer Betrachtung voll zu würdigen lernt. Verzagt dieser anfangs, namentlich in den Vormittagsstunden, daran, durch das düstere Dämmerlicht hindurch die Gebilde unterscheiden zu können, so erfährt er mit Verwunderung, wie deutlich ihm allmählich in der den ganzen Raum bedeckenden Fülle der Figuren das Einzelne wird, mit welcher Sicherheit der Künstler den Blick auf das Bedeutungsvolle zu lenken weiß. Das Staunen wächst, wenn man sich Rechenschaft darüber ablegt, was es hieß, den hier zu behandelnden, spröden, gedankenhaften Stoff in bildnerisch dramatische Anschauung umzusetzen.

Das Giotto gegebene Programm verlangt die Darstellung der drei Ordensvorschriften der Bettelmönche: Armut, Gehorsam und Keuschheit, und des Triumphes des Heiligen. Die architektonischen Bedingungen veranlaßten ihn, die Einrahmung

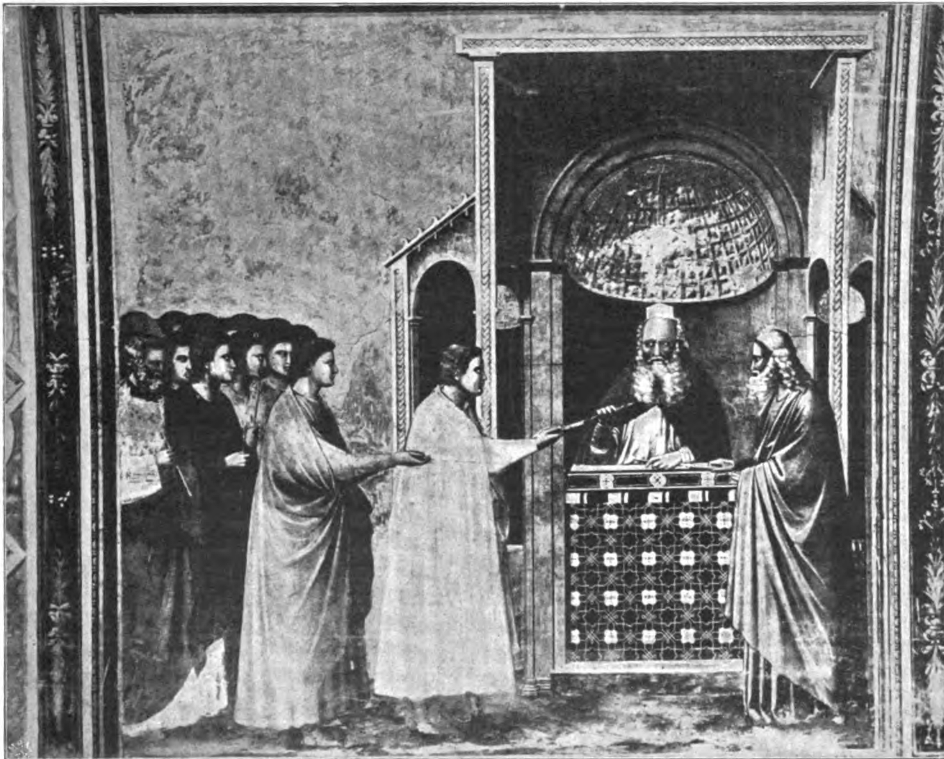


Abb. 82. Die Überreichung der Stäbe. Wandbild in der Arenakapelle zu Padua.

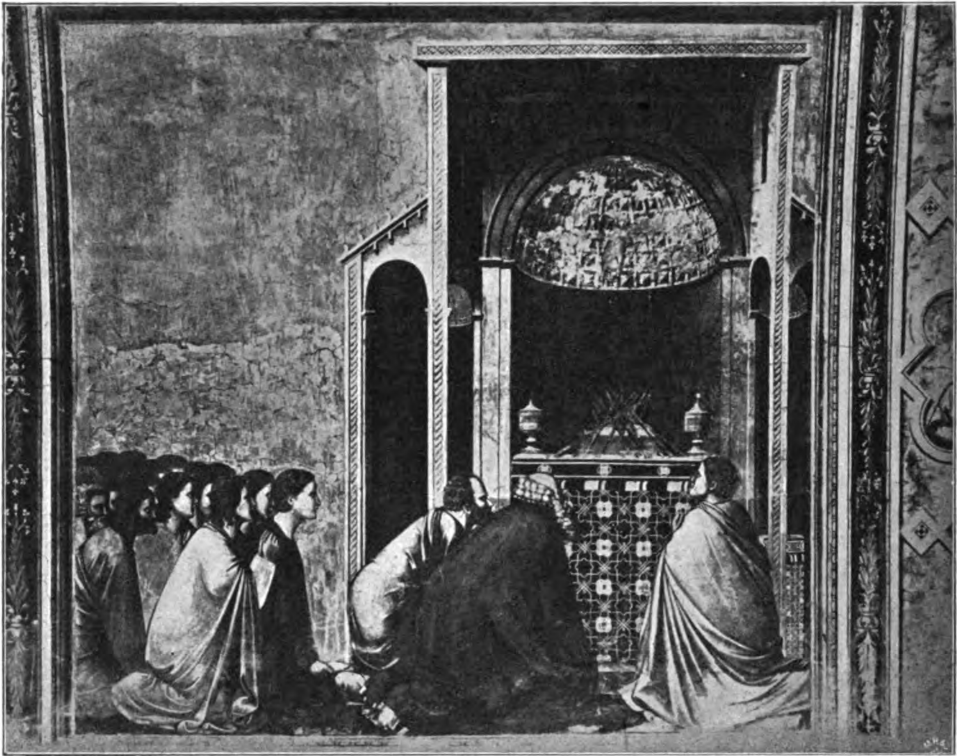


Abb. 83. Die Erwartung des Wunders. Wandbild in der Arenakapelle zu Padua.

seiner Gemälde noch reicher, als im Querschiff zu gestalten. Für die Gewölbegrate wählte er ein geometrisches, mosaiziertes Ornament, welches durch viereckige Felder gegliedert wird, für die Einfassung der Fresken selbst ein mit Feldern abwechselndes, reiches, antikisierendes Akanthusornament. Engel, Seraphim, die vier apokalyptischen Reiter, die vier apokalyptischen Throne und die Evangelistensymbole sind in den quadratischen Medaillons angebracht.

Bis auf die Lebenszeit des Franz selbst mag die von Thomas von Celano, dann von Bonaventura angewandte Allegorie zurückgehen, welche des Heiligen Lossagung von allem Besitz als eine Vermählung mit der Frau Armut verherrlicht. Lange bevor Dante im elften Paradiesesgesang die Verbindung der seit elfhundert Jahren Verwitweten und Verschmähten mit einem neuen Freier besungen, hatte die Volksdichtkunst der ergreifenden Idee sich bemächtigt. In dem Liede: „San Francesco sia laudato“, schildert Jacopone da Todi, wie sich Franz und die Armut begegnen. Als er in einen Wald getreten, nähert sich ihm plötzlich die Armut, in Gestalt eines ehrbaren Weibes, mit verklärtem Körper. Ruhelos erscheint sie ihm, wie eine verschmähte Frau, einsam und ermüdet ging sie, denn sie war schon viel gewandert. Als sie ihn erblickt, tritt sie an seine Seite, aber Franz zieht sich zurück und klagt sich selbst der Sünde an, daß man ihn so allein getroffen habe. Denn er glaubte, als sie sich auf ihn zu bewegte, sie sei ein Weib, und erschrak heftig vor Scham bei dem Gedanken, als suche sie ihn auf. Dann grüßt er sie: „Göttliches Feuer vom heiligen Geiste entflammt möge dich brennen!“ Sie erwidert: „Bruder, freundlich klingt dein Gruß. Sag', aus welchem Grunde du so allein gehst?“ Und er: „Armut zu suchen bin ich ausgegangen, denn den Reichtum habe ich von mir geworfen. Nun will ich so lange gehen und sie rufen, bis ich ihr begegne.“



Abb. 84. Die Verlobung des Joseph und der Maria. Wandbild in der Arenakapelle zu Padua.

Die Armut gibt sich darauf zu erkennen. Franz preist die glückliche Stunde, sie aber ermahnt ihn, nicht zu früh zu frohlocken, denn trotzdem, daß sie mager und müde, sei sie doch schwer zu tragen. Aber seinem Drängen vermag sie nicht zu widerstehen, und sie verlangt endlich, daß er sie zur Frau nehme. Mit ihr aber müsse er sich auch ihrer sieben Schwestern annehmen. Das sind die Caritas, der Gehorsam, die Demut, die Enthaltsamkeit, die Keuschheit, die Geduld, endlich die Hoffnung, die ihre „Jungfer und Botin“ sei. Als Franz es freudig verspricht, fordert sie ihn auf, in beständiger Eintracht mit ihr zu leben, und verheißt ihm endlich, daß er in ihrer und der Tugenden Gesellschaft zu Christo gelangen werde.

Jacopones Lied hat den Ausgangspunkt für Giottos große, das einfache Motiv ausschmückende Komposition gegeben. In Dornengestrüpp, dem Rosen und Lilien entblühen, steht in zerfetztem Gewande mit gesenkten Flügeln die leidenvolle Armut, von Knaben verfolgt und von einem Hunde angebellt. Von Christus selbst geleitet, tritt Franz zu ihr und steckt ihr den Verlobungsring an. Von rechts nahen die bedrängte Caritas, ein Herz in der Hand, und die Hoffnung, auf beiden Seiten aber scharen sich Engel als Hochzeitszeugen. Im Vordergrund links schenkt ein Verehrer der Armut, von einem Engel auf den Vorgang hingewiesen, einem Bettler seinen Mantel, rechts wenden sich ein der Weltlust ergebener, spottender Jüngling, der einen Falken trägt, ein Geiziger mit dem Geldsack in der Hand und ein kaltherziger Mönch, der krampfhaft an seine Brust greift, von dem Schauspiel ab. Zwei Engel tragen des Heiligen irdischen Besitz: Haus und Garten, Geld und irdisches Gewand den Händen Gottes entgegen (Abb. 65).

Aus lebendig dichterischem Empfinden und tief innerlichem Gefühl heraus hat der Meister, den Sinn des allegorischen Vorganges mit bildnerischer Kühnheit in der Einfügung von Christus und den Engeln

einerseits, in den der Wirklichkeit entnommenen, miteinander kontrastierenden Gruppen andererseits verdeutlichend, die Idee der Komposition unmittelbar und ergreifend verständlich zu machen gewußt. Unter allen allegorischen Darstellungen des XIV. Jahrhunderts nimmt dies Gemälde, was rein menschlichen Gehalt anbetrifft, vielleicht die höchste Stelle ein. Dies liegt allerdings wesentlich in dem Vorwurf begründet, welcher nicht von so abstrakter Art war, wie z. B. die Dominikanerallegorien und auch wie die Verherrlichungen der zwei anderen Gelübde der Franziskaner, die auf den Feldern neben der Armut von Giotto veranschaulicht werden mußten. Selbst ihm mußte der widerstrebende Stoff des „Gehorsams“ und der „Keuschheit“ es unmöglich machen, eine einheitliche Stimmung zu erwecken, nur durch herrliche Einzelheiten, indem er die nie versagende Kraft beseelenden Gefühles wo immer nur möglich bethätigte, konnte er unserem um Erklärung sich bemühenden Verstande Einhalt gebieten und unsere Einbildungskraft beleben. Von dem Absonderlichen, welches nur historischen Wert für die Kenntnis der Vorstellungen jener Zeit hat, müssen wir immer wieder zur Erkenntnis des unbeirrbar künstlerischen Geistes flüchten, welcher reine Begriffe zur Erscheinung in dramatischer Aktion zwang, und uns dieser Fähigkeit Giottos, Alles in lebendige Handlung zu verwandeln, wie eines Wunders bewußt werden.

In einem — übrigens der Torre des Signorenpalastes in Florenz nachgebildeten — Thurme hinter festen Mauern weilt einsam die Keuschheit. Himmelsgeister, welche ihr Krone und Palme bringen, umschweben sie. Sieben trutzige, heilige Krieger sind als Wache aufgestellt: die Geißel in ihrer Hand weist darauf hin, daß sie die Bändigung der Sinnenlust durch Kasteiung den in das Kastell Aufzunehmenden aufzwingen. Drei Engel, denen die als Eremit gekleidete Buße sich gesellt, vertreiben die dämonischen Versucher der Menschheit den Berg hinab. Die Unreinheit ist niedergestürzt, Amor, als



Abb. 85. Der Hochzeitszug der Maria. Wandbild in der Arenakapelle zu Padua.



Abb. 86. Die Verkündigung. Wandbild in der Arenakapelle zu Padua.

geflügelter Jüngling mit Krallenfüßen gebildet, die Augen verbunden, einen Rosenkranz auf dem Kopfe, eine Schnur mit Herzen und den Köcher um den Leib, eilt schon von dannen, eine dritte Gestalt wird von dem als Skelett gebildeten Tod hinabgestoßen. Indessen nahen von der anderen Seite drei Gestalten, Repräsentanten der drei Orden der Franziskaner, vom heiligen Franz und Engeln empfangen. Auch sie werden, wie der Jüngling in der Mitte des Bildes, von Engeln das Bad der Reinigung, von der „Reinheit" die Fahne, von der „Tapferkeit" Schild und Schwert empfangen, um so geweihte Ritter der Frau Keuschheit zu werden, bedürfen sie auch nicht mehr der Bekleidung mit der Kutte, welche Engel für jenen Laien bereit halten (Abb. 66).

Dasselbe künstlerische Mittel der Kontrastwirkung zwischen Suchen und Zurückweisen der Tugend, welches Giotto in der „Armut" nnd in der „Keuschheit" so glücklich angewendet hatte, verwertet er auch auf der Darstellung des „Gehorsams", nur daß die einander entgegengesetzten Gruppen: des vor diesem zurückscheuenden Hochmuts, welcher als Centaur mit Pantherleib und -hinterbeinen dargestellt ist, und der zwei demütig die Kniee beugenden, willigen Jünglinge hier mehr der Mitte der Komposition angenähert wurden und die Ecken des Gemäldes von Engelgruppen eingenommen sind. Die Haupthandlung geht in einer gotischen Halle vor sich. Der Gehorsam, geflügelt, in einer Mönchskutte, legt, Schweigen gebietend, einem Bruder das Joch auf den Nacken. Nur die Selbsterkenntnis vermag den Willen zu brechen: das lehrt die doppelköpfig gebildete, Vergangenes und Zukünftiges gewahrende „Klugheit", in deren Spiegel sich der Knieende selbst gewahren soll, und die Selbsterniedrigung, wie sie in der die Augen senkenden, eine Kerze haltenden Jungfrau rechts personifiziert wird, gibt die Kraft dauernden Sichfügens. Die erlösende Macht des Gehorsams aber wird in der Höhe gezeigt,

wo die Hände Gottes Franz an dem Joche gen Himmel ziehen (Abb. 67).

Ihm, dem Gehorsamen, Keuschen und Armen, dem leuchtenden Vorbild, ist, wie das vierte Gemälde vor Augen führt, der einst von Lucifer besessene Siegesthron im Himmel bestimmt (Abb. 68). Jubelnd den Reigen schlingend und musizierend umgeben ihn ewig freudige Engelscharen, als Friedensboten, Lilien in der Hand, gehen Engel von seiner Herrschaft aus. Der liebesgewaltige Mensch ist zum göttlichen Triumphator, zum „Fahnenträger Christi" geworden!

Damit war die letzte höchste künstlerische Verherrlichung des Heiligen in seiner Grabeskirche gegeben, aber der Cyklus der auf ihn bezüglichen allegorischen Vorstellungen wäre unvollständig geblieben, wären nicht noch zwei andere Ideen im Bilde veranschaulicht worden. In der Apsis hinter dem Nordaltar befand sich dereinst eine nie ganz vollendete und nur undeutlich von älteren Schriftstellern beschriebene Darstellung des von Franz und Heiligen verehrten geflügelten Kreuzes — eine aus dem Kreuzeskultus der Franziskaner hervorgegangene Allegorie. Vielleicht war sie von Giotto, wie einige Quellen wollen, Vasari hielt sie für eine Arbeit des Stefano Fiorentino. Das andere Gemälde, von Giottos Hand, noch heute im rechten Querschiff erhalten, führt uns Franz als den Prediger der Vergänglichkeit alles Irdischen vor Augen, wie er auf das neben ihm stehende Gerippe eines Königs hinweist.

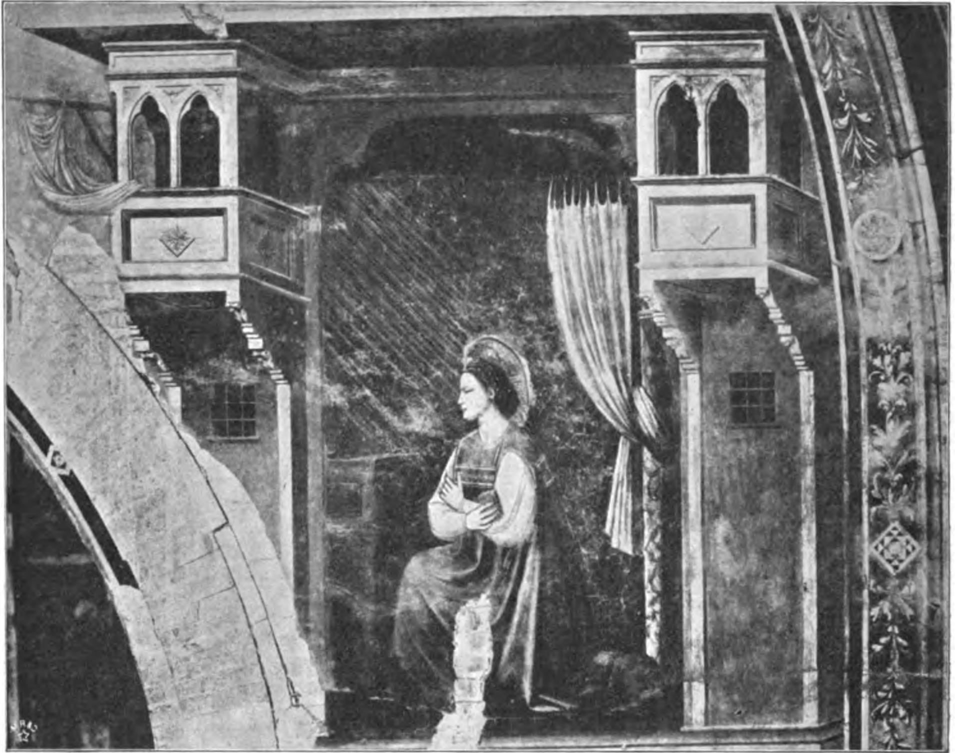


Abb. 87. Die Verkündigung. Wandbild in der Arenakapelle zu Padua.

Darf diese Darstellung, welche als die erste derartige Todesmahnung der neueren Kunst aufzufassen ist, ganz volkstümlichen Ideen entsprossen, auf die Franziskanerdichtung des XIII. Jahrhunderts zurückgeführt werden, so ist die Quelle, aus welcher der Künstler die Vorstellungen

der Ordensallegorien schöpfte, nicht mit gleicher Bestimmtheit namhaft zu machen. Sind es die lateinischen Sequenzen gewesen, von denen noch einige Worte in den Inschriften unter den Bildern zu lesen sind, oder hat im Auftrage der Franziskaner ein Gelehrter oder Dichter das Programm festgestellt? Ein Fingerzeig auf die letztere Möglichkeit könnte in der wesentlichen Übereinstimmung der Figur des Amor des Liebesgottes (auf einem Pferde) zu finden ist, sondern aus einem anderen unbekannten Gedichte entnommen sein. Francesco, 1264 geboren, hielt sich von 1297—1303 in Florenz auf. Dort könnte er mit Giotto bekannt geworden sein. Seine an Allegorien reichen Dichtungen kamen dem Geschmack des Publikums entgegen, ja scheinen ihm den Ruf eines geistreichen Erfinders auf diesem Gebiet verschafft zu haben, denn



Abb. 88. Die Heimsuchung. Wandbild in der Arenakapelle zu Padua.

mit einer von dem Dichter Francesco da Barberino gebrachten poetischen Schilderung gegeben sein, welche schon Boccaccio in der Genealogie der Götter (siebentes Buch, viertes Kapitel) als merkwürdig citiert: Francesco habe Amor beschrieben mit verbundenen Augen, Greifenfüßen und einem Gürtel mit Herzen. Dieses Citat kann nicht wohl aus Barberinos Documenti d'amore, in welchen (Ausgabe Rom 1640, S. 359) eine andersartige, nur die Falkenkrallen gleichfalls erwähnende Beschreibung eine interessante Notiz besagt, daß er während seines späteren Aufenthaltes in Padua und Venedig von 1304—1311 das Programm für die Darstellungen der Gerechtigkeit, der Barmherzigkeit und des Gewissens in dem Saale des Vescovado zu Treviso entworfen habe. So wäre es nicht undenkbar, daß die Franziskaner in Assisi sich an ihn gewandt, ist auch die Möglichkeit, daß ihm die Idee seines Amor eben durch Giottos Fresko erst gegeben wurde, nicht ausgeschlossen.

Gewisse Unterschiede in Zeichnung und malerischer Ausführung zwischen den drei Allegorien der Ordensgelübde und dem „Triumph des Franz“ haben vermuten lassen, daß Giotto den letzteren nicht selbst gemalt habe. In der That zeigt sich hier eine größere Derbheit und Breite, welche man gern auf Rechnung eines Schülers setzen möchte. Immerhin scheint dies doch kaum zulässig und böte sich eine Erklärung ebensogut in der Absicht des Künstlers dar, die Erscheinungen für den Beschauer noch deutlicher und eindringlicher in dem Dunkel des Raumes zu machen, als es bei den anderen Fresken der Fall war. Zeugen die Kühnheit der Erfindung, welche sich besonders in den etwas von oben gesehenen eilenden Engeln mit den Lilien und in den von rückwärts dargestellten Figuren äußert, und die herrliche Mannigfaltigkeit des freudigen Ausdruckes und der täuschend lebendigen Bewegungen dafür, daß kein Anderer als Giotto der Erfinder des Ganzen war, so zeigt zugleich doch auch die technische Behandlung eine Freiheit, wie sie nur ihm zu eigen sein konnte. Es verdeutlicht sich eben in diesen Werken ein von der „Armut“ bis zum „Triumph“ namentlich in den Engeln ersichtlich zu verfolgender Übergang zu größerer Fülle, Gedrungenheit und Wucht in Antlitz und Gestalt der Figuren, und eine Übertreibung nach dieser Richtung hin kann bei Berücksichtigung der räumlichen Verhältnisse nicht befremden. Das Streben nach Steigerung der Lebhaftigkeit des Blickes führt zu fast manieriert wirkender Zeichnung sehr großer, breit ausgedehnter Augen, der nimmer rastende Drang nach immer größerer Natürlichkeit zu bisweilen unschön wirkenden Verkürzungen, welche sich bis auf den hier zuerst noch schüchtern gemachten, die Datierung der Fresken vor den Paduaner Arbeiten sicher stellenden Versuch einer perspektivischen Darstellung der Heiligenscheine erstreckt.

Das Wiederkehren aller dieser Eigentümlichkeiten beweist nun aber, daß auch



Abb. 89. Die Geburt Christi. Wandbild in der Arenakapelle zu Padua.



Abb. 90. Die Anbetung der heiligen drei Könige. Wandbild in der Arenakapelle zu Padua.

die angeblich von einem Bischof von Sabino, Pier Damiano, bestellten Fresken der an das rechte Querschiff anstoßenden Magdalenenkapelle von Giotto selbst herstammen. Ihr Stil ist von solcher Größe, ihr Geist von solcher Erhabenheit, daß sie einzig mit den Wandbildern der Arenakapelle verglichen werden können, und es unerfindlich bleibt, wie man sie dem kraft- und seelenlosen, manierierten Nachahmer des Meisters, Taddeo Gaddi, hat zuschreiben können. Wärmer und satter in den Farben als die Allegorien gehalten, stehen sie in allen ihren Eigentümlichkeiten mitten inne zwischen diesen und den Arbeiten in Padua, und diese Stelle in der Entwickelung des Meisters wird ihnen auch durch den Vergleich mit den Gemälden der Bargellokapelle angewiesen. Dieselbe Legende der Magdalena, die wir dort dargestellt fanden, war auch hier der von Giotto behandelte Stoff. Wir gewahren das Festmahl des Pharisäers, die Auferweckung des Lazarus (Abb. 69), die Erscheinung Christi als Gärtners (Abb. 70), die Schiffahrt der Heiligen und das dem König oder Kaufmann von Marseille widerfahrene Wunder, die Scene, wie der Bischof das Gewand der heiligen Eremitin empfängt, die letzte Kommunion und Himmelfahrt derselben (Abb. 71), ferner den greisen Stifter einmal zu Füßen der Magdalena (Abb. 72), das andere Mal als Bischof neben dem heiligen Maximin, zwölf Heilige in der Leibung des Eingangsbogens, drei Heilige an der Fensterwand und an der Decke in Medaillons die Brustbilder von Christus, Martha, Lazarus und Magdalena. Als besonderer Schmuck der geometrisch gemusterten Einrahmung — auch hier ist daneben reiches vegetabilisches Ornament in den Fensterleibungen gegeben — erscheinen starke mosaizierte, gedrehte Säulen mit antikisierenden Kapitälen.

Eine Stimmung tiefen Ernstes und feierlicher Getragenheit ist den Darstellungen, welche einen Fortschritt zu immer größerer Einfachheit und Monumentalität verraten,

im ganzen, wie in jeder einzelnen Gestalt aufgeprägt. Der holdselige Erzähler der Legende von der Kindheit Christi erhebt sich hier zum Schwunge hymnischer Verherrlichung des im Menschlichen sich offenbarenden Göttlichen. In welchem anderen Werke ist der Kuß der Sünderin zu solcher Bedeutung eines Weiheaktes erhoben worden, wie hier in der Darstellung, welche die Wirkung des Gottes- überzeugender Veranschaulichung der Gebetesinbrunst der beiden Frauen konnte kaum Höheres gegeben werden, wenn der Meister auch in Padua mit großer Kühnheit das Knieen in ein Liegen verwandelte. Wie unfrei erscheint, dem Bilde in Assisi verglichen, die an Ähnliches in der Franzlegende erinnernde Anordnung Marias und Marthas im Rücken des Erlösers in der Bargellokapelle! Und weiter: an der herr-



Abb. 91. Die Darstellung im Tempel. Wandbild in der Arenakapelle zu Padua.

wortes von der alle Schuld aufhebenden Liebe auf die ergriffenen Seelen zeigt? Hat dieses Bild an unbegreiflicher Tiefe des Ausdruckes den Vergleich mit Lionardos Abendmahl zu scheuen? Es gehört zu den ewigen Wundern der Kunst! Die Auferweckung Lazari — man kann unschlüssig sein, ob man die Erfindung hier oder in Padua höher stellen soll! Was Giotto dort verbessern zu können glaubte, war nur die dramatische und formal ästhetische Beziehung der Gruppe links zu derjenigen rechts. An lichen Verkörperung menschlichen Sehnens, wie sie in dem „Rühre mich nicht an“ gegeben wird, war kaum noch etwas zu verändern, nur den Strahlenkranz des verklärten Leibes, den er gleichsam durch die Siegerfahne ersetzte, ließ Giotto in Padua fort und milderte den Ausdruck in Christi Antlitz zu menschlicher Teilnahme. — Unter den folgenden Geschichten bot nur die Scene der Kommunion und Himmelfahrt dem Künstler die Möglichkeit, sein Pathos zu bethätigen. An der Aufgabe, die Schiff-

fahrt und das Wunder darzustellen, mußte er aus Unvermögen, das Landschaftliche glaubwürdig wiederzugeben, scheitern, hier erscheinen nur die angebrachten genrehaften Schifferscenen von Interesse. Mit den durch mächtige, aber doch schlichte Gewandung drapierten, von starkem, blühendem Leben erfüllten Heiligengestalten schloß Giotto seine Arbeit ab. Sie sind das Letzte gewesen, was er in Assisi gemalt hat.



Abb. 92. Die Flucht nach Ägypten. Wandbild in der Arenakapelle zu Padua.

Noch in die Zeit seines Aufenthaltes daselbst, vermutlich 1304, fiel der Besuch, welchen Papst Benedikt XI., der Nachfolger Bonifaz' VIII., der Stadt und Kirche des heiligen Franz abstattete. Von einer Beziehung dieses Papstes zu Giotto weiß uns Vasari eine Anekdote zu erzählen, welche seit dem XIV. Jahrhundert sprichwörtliche Bedeutung erhalten hatte. Der Papst, so heißt es, habe einen Hofmann nach Toskana geschickt, welcher ihm Zeugnisse der Kunst der berühmtesten sienesischen und florentinischen Meister, vor allem aber Giottos, bringen sollte. Eines Morgens kam der Abgesandte in des Meisters Atelier und bat um eine Zeichnung. „Da nahm Giotto, welcher sehr höflich war, ein Blatt Papier und machte auf demselben mit einem in Rot getauchten Pinsel, indem er den Arm, um ihn als Zirkel zu gebrauchen, in die Seite stemmte und die Hand sich drehen ließ, einen so völlig runden Kreis, daß es ein Wunder zu sehen war. Dies geschehen, sagte er lächelnd zum Hofmann: „Hier ist die Zeichnung.“ Jener glaubte sich verhöhnt und sagte: „Soll ich noch eine andere Zeichnung als diese erhalten?“ „Es ist schon genug, ja übergenug an dieser,“ antwortete Giotto, „schickt sie zusammen mit den anderen ab und Ihr werdet sehen, ob sie erkannt wird.“ Der Hofmann schickte darauf die Zeichnungen ein, und der Papst und kunstverständige Herren seines Hofes erkannten sogleich, wie weit Giotto an



Abb. 93. Der bethlehemitische Kindermord. Wandbild in der Arenakapelle zu Padua.

Vortrefflichkeit allen anderen Malern seiner Zeit voraus sei. Die Geschichte verbreitete sich, und es entstand aus ihr das Sprichwort, welches man auf Leute grober Art anzuwenden pflegt: „Tu sei più tondo che l'O di Giotto“. „Du bist runder als Giottos O.“ Das Wort tondo bezeichnete nämlich im Toskanischen zugleich „rund“ und „plump“.

Wie es scheint, hat Vasari hier wohl Benedikt XI. mit Bonifaz oder Benedikt XII. verwechselt. Daß Giotto aber mit jenem in Assisi bekannt wurde, ist wahrscheinlich. An künstlerische Aufträge noch zu denken, sollte dem Papst freilich nicht bestimmt sein. Bald, nachdem er Assisi verlassen, ist er, wie es heißt, an Gift in Perugia gestorben, wo ihm Giovanni Pisano das Grabmal im Dom errichtet hat.

* * *

Als Giotto, vermutlich im Jahre 1305, von Assisi Abschied nahm, ist ihm selbst wohl angesichts der Zeugnisse einer fast zwanzigjährigen Thätigkeit bewußt geworden, welche erstaunliche Entwickelung sein künstlerisches Können genommen hatte, von jenen ersten kühnen naiven Versuchen einer Verwirklichung des von ihm erschauten neuen Ideales bis zu der sicheren Ausgestaltung desselben zu erhabenem Stile. In allen Schöpfungen aber, wie sie die Stufen des aufwärts steigenden Vermögens bezeichneten: in den Cimabues Cyklus vollendenden Bildern, in der Franzlegende der Oberkirche, in dem Schmuck der Nikolauskapelle, in den Scenen aus der Kindheit Christi, in den Allegorien der Ordensgelübde und endlich in der Magdalenenlegende durfte er, nur zu immer deutlicherer Aussprache gelangend, sich selbst, sein Wesen in voller Kraft wiedererkennen. Er durfte sich sagen, daß er, mochten auch andere Künstler nach ihm noch ihre Thätigkeit hier finden — wie es auch geschehen, denn zwei Sienesen setzten sein Werk: Simone Martini in der Martinskapelle und

ein Schüler Pietro Lorenzettis im linken Querschiff der Unterkirche fort — er durfte sich sagen, daß er für alle Zeiten dem Heiligtum des Franciscus seinen Geist aufgeprägt, des Franciscus Geist für immer künstlerisch gerettet habe.

In ihm, in seiner Kunst ward des großen Mannes Sein und Wirken in aller Reinheit wiederum lebendig, weil er es in allen Tiefen in sich nacherlebt. Sein langer Verkehr mit den Franziskanern aber hatte ihn darüber belehrt, daß nur im Reiche der Ideen noch zu finden war, was der gottbegeisterte Reformator verwirklichen zu können geglaubt. Wie immer war dem höchsten Aufschwunge liebesstarker Begeisterung, welcher die irdische Schwäche vergessen ließ, der schnelle Verfall der auf die Ideen eines seltenen Einzigen begründeten Gemeinsamkeit in äußerliches weltliches Trachten nach Macht und Genuß gefolgt. Derselbe Künstler, welcher den Mahnungen des Ordensstifters über dessen Grabe mit seinem Pinsel neuen gefühls- und gedankenreichen Ausdruck gegeben, gewahrte mit seinem tief die Menschenseele ergründenden Blicke, wie dem Schwachen die Auferlegung solcher höchster, seine Kräfte übersteigender Gebote nur ein Anstoß zur Heuchelei werde, und dieselbe Wahrhaftigkeit, welche ihm die ergreifende künstlerische Sprache in der „Verlobung des Franz mit der Armut“ lieh, hat ihn veranlaßt, den Laudi der Franziskaner eine Canzone entgegenzusetzen, in welcher er, als Geistesverwandter seines großen Dichterfreundes sich erweisend, kühn und rückhaltlos in redlichem Zorne der Lüge die Larve vom Antlitz reißt. Das „Lied auf die Armut“, das einzige dichterische Werk, das uns von ihm erhalten blieb, lautet in deutscher, der Treue wegen ohne Reime von mir gegebenen Übersetzung:

Gar viele gibt es, die die Armut preisen
Und sie vollkommnen Lebens Ursach' nennen,
Wenn Ordensnorm die freie Wahl bestätigt,
Sich ihr zu weihen, nichts hier zu besitzen. —
Doch es bedarf dazu bestimmten Machtspruchs,



Abb. 94. Der zwölfjährige Christus im Tempel. Wandbild in der Arenakapelle zu Padua.



Abb. 95. Die Taufe Christi. Wandbild in der Arenakapelle zu Padua.

Da allzu schwer es wäre, sie zu wahren.
Betracht' ich solche Meinung,
Dünkt äußerst hart es mir, versteh' ich's recht,
Daher empfehl' ich's nimmer,
Denn selten sind Extreme frei von Übel.
Wer vieles bauen möchte,
Muß sorgen für solch Fundament vor allem,
Daß weder Wind noch andres
Den Bau erschütt're, sondern fest er stehe
Und keiner Besserung er mehr bedarf.

Daß jene Armut, die dem Wunsch zuwider,
Durchaus von Übel sei, wer will's bestreiten,
Denn Weg zur Sünde ist sie:
Die Richter oft verlockt sie zum Vergehen,
Beraubt die Jungfrau wie die Frau der Ehre,
Veranlaßt Diebstahl, Schurkerei, Gewaltthat,
Zur Lüge oft verführt sie,
Entziehet jedem Rang und Ehrenstellung.
Wenn der Besitz uns fehlt,
Erscheinen machtlos wir nach kurzer Frist;
Wen immer auch die Armut nur erreichet,
Und sei's des Brennus Sieger,
Er fühlet Qual sogleich
Und will es nicht, daß sie vor ihm erscheine,
Ja bloß an sie zu denken, macht ihn trübe.

Die Armut aber, die man frei erwählt, —
Man kann es aus Erfahrung deutlich seh'n,
Ob ohne Lug und Trug
Bewahrt sie wird — 's ist nicht, wie man erzählet.
Ja selbst gewahrte Armut lob' ich nicht,
Denn weder Billigkeit noch auch Erkenntnis,
Noch irgend Tüchtigkeit
In Sitte oder Tugend eint sich ihr.
Fürwahr nur große Schande
Ist's Tugend nennen, was das Gute tötet,
Und übel ziemt es sich,
Das Unvernünft'ge vorzuziehn der Tugend,
Die wahres Heil verleiht,
Willkommen jedem wahrhaft weisen Sinn
Und höchster Freude Quell dem Edelsten.

Hier könntest du den Einwand mir erheben:
Daß unser Heiland Armut sehr empfiehlt!
Gib acht! Versteh' es wohl!
Denn unergründlich tief sind seine Worte
Und schließen oft in sich zwiefache Meinung:
Daß nur, was Heil bringt, man entnehme, will er.
So nimm dem Aug' die Binde
Und schau die Wahrheit, die verborg'ne hier:
Dann wirst du seh'n, daß völlig
Sein Wort entsprach dem heil'gen Lebenswandel.
Denn volle Macht besaß er,
Genüge sich allzeit, allorts zu thun,
Drum, wählte er die Armut,
So war's, um uns dem Geize zu entwinden,
Und nicht, den Weg zur Schalkheit uns zu weisen.



Abb. 96. Die Hochzeit zu Kana. Wandbild in der Arenakapelle zu Padua.

Gar oft erkennen wir's in uns'rem Sinn,
Daß, wer solch Leben lobt, nicht Frieden hat
Und immer strebt und trachtet,
Wie's ihm gelinge, frei davon zu werden.
Wenn Ehre ihm und hoher Rang geboten,

Ergreift er's heftig wie ein gier'ger Wolf,
Und schlau verstellt er sich,
Um seinem Wunsch Erfüllung zu verschaffen,
Weiß so sich zu verhehlen,
Daß wie ein Lamm erscheint der schlimmste Wolf,



Abb. 97. Die Erweckung des Lazarus. Wandbild in der Arenakapelle zu Padua.

Verkappt in falschem Mantel.
Geht nicht zu Grunde bald
Solch' Heuchelei, kann ohne deren Künste
Man keine Rolle hier auf Erden spielen.

Canzone, geh, und trifft du Listverstellte,
So zeig dich so, daß sie bekehret werden,
Und bleiben starr sie dennoch,
So sei so stark, daß du sie niederzwingst.

Unsere aus dem Geist der Schöpfungen gewonnene Kenntnis von dem Wesen dieses großen Künstlers gewinnt durch jene Verse eine bedeutsame Vertiefung. Sie verraten uns den Konflikt, in welchen eine sittlich hohe Anschauung mit einer, gerade in den zu Höchstem nur berufenen geistlichen Kreisen einreißenden Sittenlosigkeit geriet. Was wenige Jahrzehnte später einem Boccaccio Ziel seines unerschöpflichen Witzes wurde, erregt seine Seele, wie die Dantes, zu tiefer Empörung. Der zu Verirrungen führenden Befolgung äußerer Regeln setzt er die Kraft seines Glaubens entgegen. „Erfaßt den Geist des Christentums," ruft er den Mönchen zu, mit Worten hier dasselbe innerliche Erfassen desselben lehrend, aus dem die Wunder seiner Kunst hervorgingen. Wie gänzlich falsch doch haben jene ihn aufgefaßt, welche auf Grund einer von Sacchetti erzählten Anekdote (Nov. XXV) diesen Mann für einen hielten, der Heiliges zu verspotten imstande war. Ein auch nur flüchtiger Blick auf seine Werke müßte sie eines Besseren belehrt haben, gälte nicht noch immer der unsinnige Satz, künstlerisches Schaffen habe nichts mit dem persönlichen Wesen eines Genies zu thun, es könne einer ein großer Künstler und zugleich ein kleiner Mensch sein. Als wäre große Kunst nicht der reinste und notwendige Ausdruck einer großen Seele! Bei jener Anekdote aber handelt es sich zudem nur um ein leicht wiegendes, aber später oft wiederholtes Scherzwort, mit dem der Künstler die alberne an ihn gerichtete Frage, warum der



Abb. 98. Der Einzug in Jerusalem. Wandbild in der Arenakapelle zu Padua.

heilige Joseph immer so traurig von dem Maler dargestellt werde, zurückwies. Es bedarf keines weiteren Eingehens hierauf. Wie aller Großen war auch Giottos Verhältnis zu Gott ein rein inneres Erleben, und seine Kunst, wenn sie auch im Dienste der Kirche ausgeübt wurde, war ein Bekenntnis von der erlösenden Kraft eines im persönlich unmittelbaren Erfassen der evangelischen Wahrheit wurzelnden schlichten

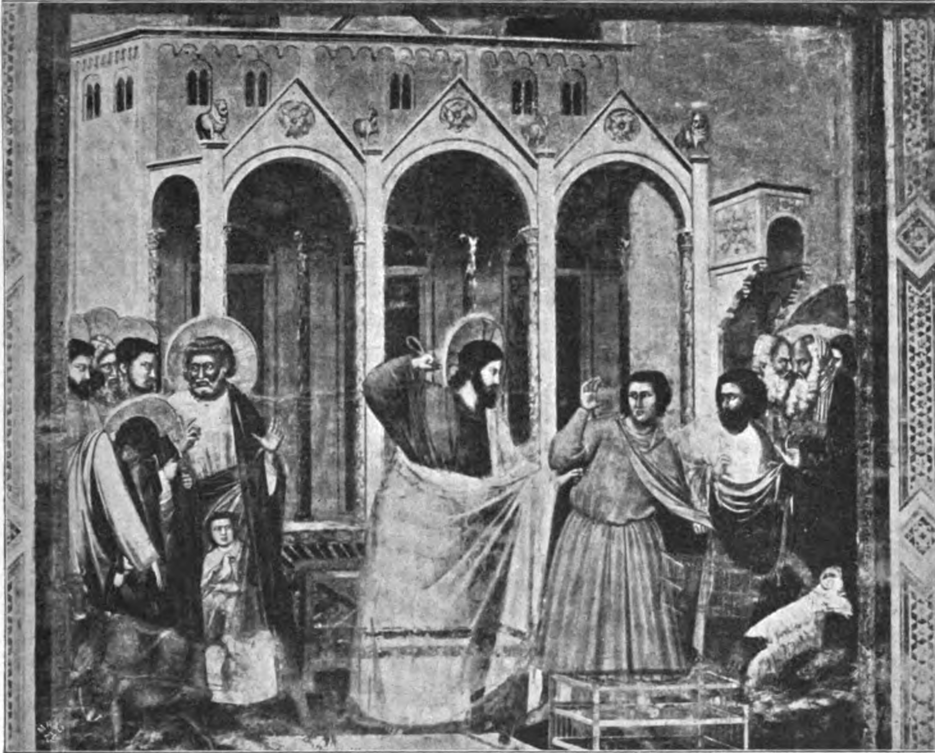


Abb. 99. Die Vertreibung der Wechsler. Wandbild in der Arenakapelle zu Padua.

Glaubens. Durch ihn begann die Kunst die Aufgabe der Religion zu übernehmen.

Solche Kraft der Innerlichkeit bestimmte auch sein Verhältnis zur Welt. Ein herrliches Zeugnis für die Einfalt und Unberührbarkeit des Wesens, mit welcher dieser in ganz Italien als Wiedererwecker der Größe antiker Kunst angestaunte Mann durch das Leben ging, wird uns von Boccaccio in der fünften Novelle des sechsten Tages gegeben. „Es hatte Giotto einen so außerordentlichen Geist, daß die Natur, die Mutter aller Dinge, welche durch den beständigen Kreislauf der Himmel alles bewirkt, nichts in sich schließt, was er nicht mit dem Stift, der Feder und dem Pinsel so ähnlich wiedergegeben hätte, daß sein Werk nicht nur ähnlich, nein, die Natur selbst zu sein schien: denn oft erweist es sich, daß der Gesichtssinn der Menschen durch seine Werke getäuscht wird und das bloß Gemalte für wirklich hält. Und da so jene Kunst, welche viele Jahrhunderte lang infolge des Irrtums einiger, welche mehr die Augen der Unwissenden zu ergötzen, als dem Geiste der Weisen zu gefallen trachteten, begraben gewesen war, darf er mit Recht einer der Ruhmessterne von Florenz genannt werden: und dies um so mehr, als er, der Meister der anderen, der sein ganzes Leben auf die Ausbildung der Kunst verwandte, von größter Demut war und immer ablehnte, Meister genannt zu werden. Aber dieser von ihm zurückgewiesene Titel war von

um so hellerem Schein bei ihm, mit je größerem Eifer er von denen, die weniger bedeuteten, und von seinen Schülern gierig sich angemaßt ward."

Daß mit solchem Adel der Seele eine hohe Bildung des Geistes sich verband, dürfen wir sowohl aus einzelnen zeitgenössischen Angaben und seinen Schöpfungen, als aus seinem freundschaftlichen Verkehr mit Dante, Petrarca, dem großen Juristen Forese de Rabatti und anderen ausgewählten Geistern der Zeit schließen. Der mittelalterliche Kunsthandwerker erhob sich — mochten auch die Pisani und Cimabue den Weg hierzu schon gebahnt haben — in ihm zuerst zum Künstler in der hohen antiken und modernen Bedeutung des Wortes. Seine Persönlichkeit, sein Wissen und sein Schaffen öffneten den Zeitgenossen, hoch und niedrig, das Auge für die Kulturbedeutung der Kunst, sicherten den Bildnern die freie und ehrenvolle Ausnahmestellung im öffentlichen Leben, begründeten die herrliche Durchdringung der Wirklichkeit mit der Idealität, in welcher der Zauber der Renaissance beruht. Hierin darf der Einfluß Giottos vielleicht noch höher als derjenige Dantes, welchem er auch in diesem Wirken so nahe verbunden ist, gestellt werden, da eben die Kunst Giottos, die Malerei, zum Kern der Renaissancekultur zu werden bestimmt war.

Charakteristisch für das so gewonnene stolze Selbstbewußtsein des Künstlers und zugleich für dessen freies menschliches Bewußtsein von seiner Überlegenheit über alle in den Verschiedenheiten bürgerlichen Ranges begründeten Schwächen, ist, achtet man auf das Wesentliche, eine von dem Novellisten Sacchetti berichtete, von Vasari nacherzählte kleine Geschichte (Nov. LXIII). Ihr vorausgeschickt sei die Bemerkung, daß der Witz auf dem nicht übersetzbaren Doppelsinn des Wortes: arme, welches zugleich Wappen und Waffen bedeutet, beruht.

„Ein jeder hat gehört, wer Giotto war und was für ein alle anderen übertreffender Maler er gewesen ist. Ein bäu-



Abb. 100. Judas verrät den Heiland. Wandbild in der Arenakapelle zu Padua.



Abb. 101. Das Abendmahl. Wandbild in der Arenakapelle zu Padua.

rischer Handwerker, der von seinem Ruhm vernahm und vielleicht weil er eine Burgvoigtei zu übernehmen hatte, ein Wappenschild gemalt haben wollte, ging von einem, der das Schild trug, gefolgt, in die Werkstatt Giottos und wandte sich, als er ihn gefunden, mit folgenden Worten an ihn: ‚Gott grüße dich, Meister; ich wünschte, daß du mir auf dieses Schild mein Wappen maltest.‘ Giotto, der sich den Mann und sein Wesen ansah, sagte nichts anderes als: ‚Wann willst du es haben?‘ und jener gab die Zeit an. Da sagte Giotto: ‚Laß mich nur machen‘, und jener ging fort. Und Giotto, allein zurückgeblieben, denkt bei sich selbst: ‚Was soll das heißen? Hätte man ihn mir aus Spott gesandt? Sei's, wie es wolle, niemals hat man mir ein Schild zum Bemalen gebracht, und, der es brachte, ist ein alberner Mensch und sagt mir, ich soll ihm sein Wappen malen, als wäre er vom Königshause in Frankreich: das ist gewiß, ich muß ihm ein neues Wappen erfinden.‘ Und so es bei sich überlegend, nahm er das Schild vor sich, zeichnete darauf, was ihm gut schien, und sagte einem seiner Schüler, es in Farben auszuführen; und dieser that es. Die Malerei zeigte eine Sturmhaube, einen Ringkragen, ein Paar Armschienen, ein Paar Eisenhandschuhe, ein Paar Panzer, ein Paar Schenkel- und Beinschienen, ein Schwert, einen Dolch und eine Lanze. Der wackere Mann kommt, tritt vor und sagt: ‚Meister, ist das Bild gemalt?‘ Giotto erwiderte: ‚Jawohl; geh, bring es her.‘ Als er gekommen, beginnt der Biedermann es wie ein Anwalt zu betrachten und sagt zu Giotto: ‚O was ist das für eine Sudelei, die du mir gemalt hast?‘ Erwidert Giotto: ‚Du wirst beim Zahlen schon sehen, was für eine Sudelei es ist.‘ Sagt jener: ‚Ich würde nicht zehn Heller dafür zahlen.‘ Sagt Giotto: ‚Was sagtest du mir, sollte ich malen?‘ ‚Jener antwortete: ‚Mein Wappen.‘ Sagt Giotto: ‚Sind die Waffen nicht alle da? Fehlt etwa eine?‘ Darauf der: ‚'s ist schon gut.‘ Giotto erwiderte: ‚Nein, 's ist übel, daß dich der



Abb. 102. Die Fußwaschung. Wandbild in der Arenakapelle zu Padua.

Kuckuck! Und du mußt ein großer Esel sein. Denn wenn einer dich fragte: Wer bist du? wüßtest du es kaum zu sagen, und kommst hierher und sagst: Male mir mein Wappen. Ungefähr mit einer Miene, als wenn du ein Bardi wärst. Was für ein Wappen trägst du? Woher stammst du? Wer waren deine Ahnen? Und du schämst dich nicht? Ehe du von Wappen sprichst, als wärest du der Herzog von Bayern, fange erst an Mensch zu sein. Ich habe dir eine ganze Rüstung auf dein Schild gemalt: fehlt noch ein Stück, so sag' mir's, und ich werde es machen lassen.' Jener erwiderte: ‚Du beschimpfst mich und hast mir mein Schild verdorben', geht fort, begibt sich zur Grascia und läßt Giotto vorladen. Giotto erscheint und läßt ihn vorladen, zwei Gulden für seine Malerei fordernd. Und jener verklagt ihn. Nach Anhörung der Beweisgründe urteilten, da Giotto viel besser seine Sache vertrat, die Beamten, daß jener das so bemalte Schild nähme und sechs Lire an Giotto zahle, weil er recht habe, worauf er das Schild nehmen und bezahlen mußte und freigesprochen ward. So ward dem, der sich nicht selbst zu messen wußte, das richtige Maß angelegt; denn heute will jeder Lump sich ein Wappen und ein Geschlecht beilegen, selbst solche, deren Väter man in den Hospitälern hätte aufsuchen müssen."

Derselbe gesunde Sinn und Freimut, den Giotto dem aufgeblähten Bürger gegenüber zeigte, zeichnete auch seinen Umgang mit den Vornehmen aus. Unter den Geschichten, die noch im XVI. Jahrhundert über den Meister in Florenz im Umlauf waren, gab es auch solche, die von seinem Aufenthalte am Hofe Königs Robert von Neapel erzählten. Vasari hat sie uns erhalten. Eines Tages sagte ihm der König, der gern seine Gesellschaft und Unterhaltung suchte, er wolle ihn zum ersten Mann in Neapel machen. Giotto antwortete: „Na! deswegen, um nämlich der erste von Neapel zu sein, habe ich auch meine Wohnung an der Porta reale." Der Witz,

in dem Doppelsinn von Porta reale als Stadtthor von Neapel und als Thüre zum königlichen Gemach begründet, ist geistreich und zugleich, indem er das Unwahre und Gedankenlose des königlichen Anerbietens aufdeckte, charaktervoll.

Ein anderes Mal, als der König ihm sagte: „Giotto, wenn ich du wäre, so gäbe ich jetzt, da es so heiß ist, das Malen auf“, antwortete er: „Und ich sicherlich auch, wenn ich Ihr wäre.“

„Als eines Tages ihn der König gebeten hatte, ihm sein Königreich zu malen, malte Giotto ihm, wie man sagt, einen gesattelten Esel, welcher zu seinen Füßen einen anderen neuen Sattel hatte und, denselben anschnuppernd, nach ihm Verlangen zu tragen schien, und auf dem einen wie dem anderen war die königliche Krone und das Herrscherscepter. Als der König ihn fragte, was das Bild bedeute, erwiderte er: so seien die Unterthanen eines Reiches, in welchem man täglich einen neuen Herrn verlange.“

Sieht man von der Gesinnung ab, die diesen Antworten Giottos ihre tiefere Bedeutung gibt, so tritt an ihnen als charakteristisch für die geistige Eigenart des Künstlers die Schlagfertigkeit und Schärfe des Verstandes hervor. An dieser erkennt man ihn als Florentiner. Eine leicht zu Spottlust und schonungsloser Kritik verführende Begabung, mit unvoreingenommenem Blick den Widerspruch zwischen Wesen und Erscheinung der Dinge schnell zu erfassen und zu scharf zugespitztem Ausdruck zu bringen, machte die Bewohner der Arnostadt in ganz Italien gefürchtet. Im öffentlichen praktischen Leben beständige Reibungen, Feindseligkeiten, aber auch eine Lebendigkeit des Meinungsaustausches veranlassend, welche einen echten Florentiner, wie Donatello, das Leben in anderen Städten Italiens erschlaffend und reizlos erscheinen ließ, ist diese Geistesbeweglichkeit und kühle Beobachtungskraft für das Kunstschaffen ein Faktor von großer Bedeutung gewesen, da in ihr der auf das Erhabenste gerichtete Idealismus eine rastlos thätige und gewandte Dienerin fand. Wie



Abb. 103. Die Gefangennahme Christi. Wandbild in der Arenakapelle zu Padua.



Abb. 104. Christus vor dem Hohenpriester. Wandbild in der Arenakapelle zu Padua.

Bruno, zu tollen Possenstreichen ausartete und in Andrea Orcagnas burlesken, Burchiello vorbereitenden Gedichten eine neue Ausdrucksform gewann, erscheint bei Giotto, ganz ähnlich wie später bei Michelangelo, in den Grenzen eines geistreichen und anmutigen Spieles des Humors und Witzes, wie denn der Meister auch, als Künstler den höchsten Ernst allezeit wahrend, in seinen Schöpfungen die Gelegenheit, nach Art der Schauspiele burleske Züge in den heiligen Stoff

andererseits die hohe künstlerische Begabung des Volkes den Witz niemals sich in abstrakte Leere verlieren, sondern ihn — man denke an die Novellen, die Intermezzis der Sacre Rappresentazioni und die burlesken Gedichte — immer aus dem Humor, also einem mit Phantasie durchdrungenen Schauen, hervorwachsen ließ.

Giotto ward und blieb ein Liebling der Florentiner, als eine gleichsam typische Verkörperung dieser Geisteseigentümlichkeit des Volkes, und nur, indem man auch dieser Seite seines Wesens: der seltensten Verstandesschärfe, welche in scheinbar rätselhafter Weise neben der tiefen Erregbarkeit seines Gemütes ihr Recht behält, Beachtung schenkt, gewinnt man ein deutliches Bild der Persönlichkeit und ihres Schaffens. In einem geistlichen Schauspiel über San Tommaso wird er als der Inbegriff eines nicht zu täuschenden Scharfsinnes genannt. Ein Arzt, welcher seine Kunst als den feinsten Schwindel verherrlicht, sagt da: „Die Kunst zu heilen ist ein Lockvogel, den kaum ein Giotto zu erwischen imstande wäre.“

Was aber in dem Kreise seiner Schüler, namentlich der in Sacchettis Novellen eine so große Rolle spielenden Buffalmacco und

einzuführen, nie benutzt hat. Den bereits mitgeteilten Beispielen seien noch die von Boccaccio und Sacchetti erzählten Anekdoten hinzugefügt.

In jener schon mehrfach angeführten Novelle schildert der erstere einen gemeinsamen Spazierritt der beiden durch Schönheit nicht ausgezeichneten Freunde, des gelehrten Forese und Giottos. „Sie hatten beide im Mugello Besitzungen, und als einst Messer Forese in der Sommerzeit, wenn der Gerichtshof Ferien hat, hinausgegangen war, die Seinigen zu besuchen, und auf einem schlechten Karrenklepper heimkehrte, begegnete er Giotto, welcher von dem Besuch seines Grundstückes gleichfalls nach Florenz zurückkehrte und weder durch sein Pferd noch durch seine Ausrüstung sich vor jenem auszeichnete. Sie gaben sich das Geleit und ritten als alte Leute, die sie waren, in langsamem Schritt dahin. Wie wir es oft im Sommer geschehen sehen, überraschte sie ein plötzlicher Regen. So schnell sie konnten, flüchteten sie sich vor demselben in das Haus eines befreundeten Arbeiters, der sie beide kannte. Dann nach einiger Zeit, als der Regen keine Miene machte aufzuhören, liehen sie sich von dem Arbeiter zwei alte grobe

Mäntel und zwei vom Alter ganz zernagte Hüte, da es nichts Besseres gab, und machten sich auf den Weg. Als sie ein Stück geritten waren, ganz naß und von dem Schmutz, den die Pferdebeine spritzten, über und über bedeckt, was gerade zur Würde nicht viel beizutragen pflegt, und das Wetter sich ein wenig aufzuklären begann, fingen sie nach langem Schweigen an, sich miteinander zu unterhalten. Und Messer Forese, wie er beim Reiten Giotto, der ein herrlicher Erzähler war, zuhörte, fing an, diesen zu betrachten, von Kopf bis zu Füßen und, da er ihn in einem so unwürdigen und unansehnlichen Zustande sah, begann er, ohne an sein eigenes Aussehen zu denken, zu lachen und sagte: ‚Giotto, wenn jetzt ein Fremder, der dich nie gesehen, hier uns entgegenkäme, glaubst du, er würde es glauben, daß du der größte Maler der Welt seiest, wie du es bist?‘ Worauf unverzüglich Giotto antwortete: ‚Messer, ich glaube, er würde es glauben, sobald er, sähe er Euch, glauben würde, daß Ihr das ABC könnt.“

Das Beispiel von Geistesgegenwart, welches Sacchetti in der 75. Novelle erzählt, zeigt zugleich die anmutige Art und Liebenswürdigkeit des Künstlers: „Wer Florenz kennt, weiß, daß man, und zwar Männer und Frauen zusammen, jeden ersten Sonntag im Monat nach San Gallo geht, und zwar mehr des Vergnügens als der Absolution wegen. Auch Giotto machte sich an einem dieser Sonntage mit seiner Schülerschar auf. Als er in der Via del Cocomero, eine Novelle erzählend, stehen blieb, kamen einige Schweine des heiligen Antonius vorbei und eines, in wildem Lauf, stieß Giotto so zwischen die Beine, daß er zu Boden fiel. Sich aufrichtend, mit seiner und seiner Begleiter Hilfe und den Staub abschüttelnd, fluchte er nicht, noch sandte er den Schweinen irgend ein kräftiges Wort nach, sondern wandte sich zu den Begleitern und sagte lächelnd: ‚Sie haben ganz recht, denn ich



Abb. 105. Die Dornenkrönung. Wandbild in der Arenakapelle zu Padua.

habe in meinem Leben mit ihren Borsten Tausende von Lire erworben, und nicht einmal eine Schüssel Suppe habe ich ihnen je gegeben!'"

Wenig läßt sich dem aus diesen Erzählungen, in höherem Grade aber aus dem Studium der Werke gewonnenen lebensvollen Bilde des mit unendlicher Kraft und Sensitivität des Gefühles, hohem Geiste, scharfem Verstande und drastischem Humor begabten, wahrhaftigen und schlichten Menschen in Bezug auf seine äußeren Lebensumstände hinzufügen. Wir wissen, daß er mit einer Ciuta di Lapo del Pela verheiratet war und von ihr acht Kinder hatte, vier weibliche und vier männliche. Ein Sohn: Francesco, und zwei Enkel: Bartolo und Stefano sind seinem Berufe gefolgt. Eine alte Notiz besagt, daß er 1307 in der Nähe der Porta dell' Alloro ein Haus besaß, in dem andere zur Miete wohnten. Vermutlich ist dies nur eines von mehreren gewesen, da seine Kunst ihn wohlhabend machte. In höherem Alter gehörte ihm, wie wir gesehen haben, ein Landgrundstück im Mugello, also wahrscheinlich in seiner Heimat Vespignano.

* * *



Abb. 106. Die Kreuztragung. Wandbild in der Arenakapelle zu Padua.

Wollten wir Vasari Glauben schenken, so wäre Giotto 1305, in dem Jahre der Wahl Clemens' V., welche, in Perugia unter heißen Kämpfen vollzogen, die Verlegung des päpstlichen Stuhles nach Avignon herbeiführte, von diesem neuen Papste nach Frankreich gezogen worden und von dort erst 1316 nach Italien zurückgekehrt. Diese Annahme läßt sich nicht aufrecht erhalten. Aus der Erzählung eines alten Kommentators der Divina Commedia, Benvenuto da Imola, welcher von einem Besuch Dantes bei Giotto in Padua spricht, und der urkundlichen Notiz von dem Aufenthalte Dantes in dieser Stadt im

Jahre 1306 ergibt sich, daß der Künstler damals dort thätig war, und der Stil der in der Arenakapelle enthaltenen Fresken bestätigt dies. Mit ihnen beginnt, will man der Übersichtlichkeit wegen Perioden in seinem Schaffen unterscheiden, und rechnet man die erste, als frühe Lernzeit, von etwa 1286—1298, die zweite reifender Meisterschaft von dem Aufenthalt in Rom 1298 bis zu den letzten Arbeiten in Assisi 1305, die dritte: die Periode der Stilvollendung. Im Umkreis des alten Amphitheaters von Padua hatte ein edler Bürger der Stadt, Enrico Scrovegni, welcher 1302 venetianischer Patricier geworden war, 1303 eine kleine, einschiffige Kirche der Annunziata erbaut, die 1305 eingeweiht worden war (Abb. 73). Der schon weit verbreitete Ruhm der toskanischen Künstler veranlaßte ihn, für die künstlerische Ausschmückung derselben zuerst wohl Giovanni Pisano, welcher ein Standbild von ihm und eine Madonna (das Grabmal ist von anderer Hand) verfertigte, dann Giotto zu berufen.



Abb. 107. Die Kreuzigung. Wandbild in der Arenakapelle zu Padua.

Die Aufgabe, welche dem Maler gestellt wurde, war die denkbar höchste und war bestimmt, alle seine künstlerische Kraft zu entfesseln. Zum ersten-, und vielleicht zum letztenmale zugleich, denn einen so umfassenden Cyklus von Darstellungen scheint er später nie wieder ausgeführt zu haben, war es ihm vergönnt, den unerschöpflichen Reichtum seines Gefühles und seiner Phantasie der den ganzen Zusammenhang darlegenden Veranschaulichung des Erlösungswerkes Christi dienstbar zu machen. An den zwei Wänden des einfachen Längsschiffes und auf den Wandteilen zu seiten des großen Spitzbogens, welcher in den (erst später von anderer Hand bemalten) Chor führt, schilderte er, von der Chorwand aus rechts beginnend, in 37, in drei Reihen übereinander angeordneten



Abb. 108. Die Beweinung Christi. Wandbild in der Arenakapelle zu Padua.

Bildern das Leben der Maria und Christi; an der Eingangswand gab er eine große Darstellung des Jüngsten Gerichtes, über dem Chorbogen den von Engeln umgebenen, thronenden Heiland und für die Chorschranken ein großes Kruzifix, dem erst später in anderem Zusammenhange unsere Betrachtung zugewendet werden soll. In den zwei auf blauem Grunde gesternten Gewölbefeldern, welche von ornamentierten Streifen mit Heiligenbrustbildern eingerahmt sind, sieht man in einzelnen Medaillons einmal den segnenden Christus, von vier Propheten umgeben, das andere Mal Maria mit dem Kinde und vier Heilige, in den Vierpässen der Einrahmung an der linken Wand kleine, alttestamentarische Scenen. Unterhalb der Bilder an den Längswänden ist ein Marmor nachahmendes, von Konsolen und Pilastern getragenes Gesims angebracht, und in diese Scheinarchitektur sind, grau in grau gemalt, die allegorischen Gestalten der sieben Tugenden (rechts) und der sieben Laster (links) eingeordnet. Die Elemente der Dekoration sind hier wie in Assisi Nachahmung geometrischen Mosaiks und Akanthusrosetten oder -ranken, welch letztere ganz antik gehalten sind; neu ist das in den Borduren der obersten Bilderreihe angewandte Ornament, welches, übereinander angeordnet, einzelne aus zwei in der Mitte zusammengefaßten, ährenartigen Sträußen bestehende Festons zeigt. Die gesamte malerisch dekorative Wirkung des verhältnismäßig wohlerhaltenen Wandschmuckes ist bei allem Reichtum von wunderbarer, den Blick sanft bezaubernder Harmonie.

Was aber von dem Genius in einzelnen Darstellungen hier geschaffen wurde, gehört zu dem Größten, was je unter der Hand eines Bildners entstand. Eine unerhörte Anspannung der Kraft geistigen Schauens, eine nie auch nur einen Augenblick nachlassende Intensität des Gefühles hat in Bildern erreicht, was dem Dichter der Mysterien versagt bleiben sollte: die dramatische Gestaltung des christlichen Stoffes. Sie wurde erreicht nur dadurch, daß erstens die Wahl der den Cyklus bildenden einzelnen Darstellungen aus der Erkenntnis des für den ganzen Zusammenhang Bedeutungsvollen geschah, zweitens jeder einzelne Vorwurf den Charakter einer alle für das Verständnis wichtigen Motive in sich schließenden, verdichteten Handlung erhielt und drittens der Zusammenhang aller einzelnen Handlungen und die Entwickelung

derselben bis zur tragischen Entscheidung, durch die allmähliche Steigerung der in ihnen sich äußernden Gefühlserregung verdeutlicht wurde. So baut sich die Einheit des Ganzen aus lauter einzelnen Eindrücken auf: die wunderbare Kunst des Meisters zeigt sich eben darin, daß er — von ganz wenigen Ausnahmen abgesehen — die Grenzen des bildnerischen Vermögens aus eingeborener Kraft des Stilgefühles wahrend, die von dem Dichter direkt und ausführlich dargelegte Entwickelung der Vorgänge in die Erscheinungen eines Momentes zusammendrängt, indem er das Vorangehende, den Vorgang Bedingende, ja auch das sich aus ihm Entwickelnde in einer Weise andeutete, welche unsere Phantasie veranlaßt, das räumlich Dauernde in ein zeitlich aufeinander Folgendes zu verwandeln und so die ganze Entwickelung des Ereignisses uns erleben zu lassen.

Solche dramatische Gestaltung, als eine verdichtende, bedingte aus sich heraus zugleich eine Vereinfachung in der Komposition und eine Verstärkung im Wesensausdruck, und hierin liegt der vom Künstler erreichte Fortschritt über seine früheren Schöpfungen hinaus. Schon in den Fresken der Magdalenakapelle in Assisi sahen wir diese Richtung von ihm mit Bewußtsein eingeschlagen. Der innige, scheinbare Zusammenhang gerade der frühesten Bilder in der Arenakapelle mit jenen und die auch innerhalb dieses Cyklus wahrzunehmenden Wandlungen belehren darüber, wie selbst in der Entwickelung genialen Ausdrucksvermögens kein plötzlicher Sprung, sondern ein allmähliches Vorwärtsschreiten stattfindet. Jene Vereinfachung und Verstärkung aber verrät sich, um es kurz zusammenzufassen, in einer Beschränkung im Figürlichen, im Architektonischen und Ornamentalen, in einer breiteren, wuchtigeren Bildung der Gestalten, Typen und Gewandungen, in einer wachsenden Charakteristik und Energie der Bewegungen, und in einer stärkeren Modellierung in Licht und Schatten. Das Kolorit — als bevorzugte Farben

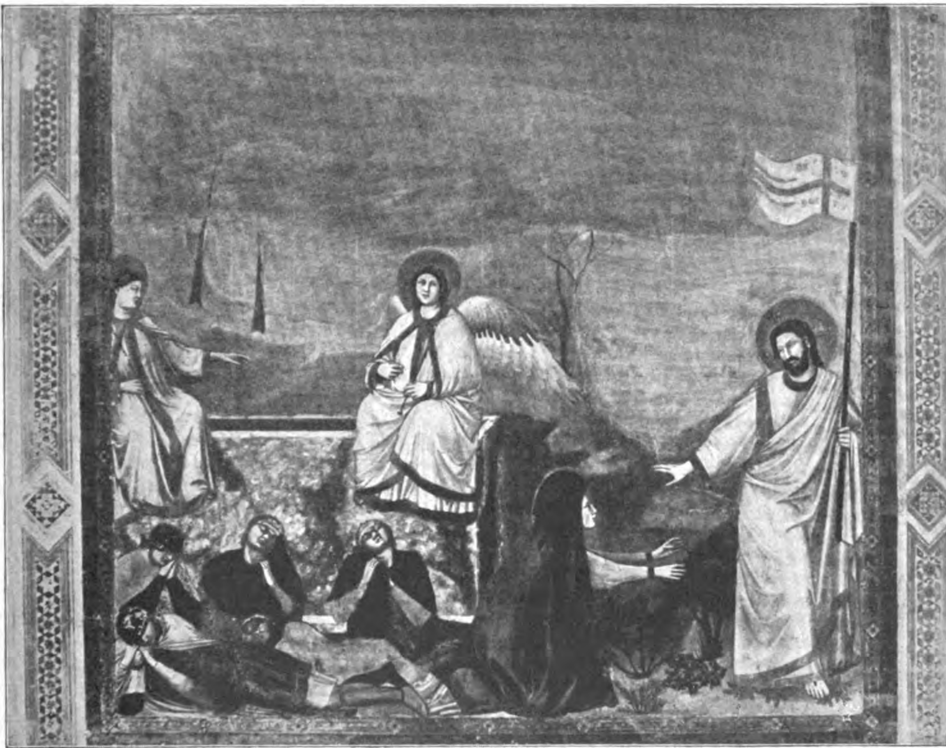


Abb. 109. Die Auferstehung. Wandbild in der Arenakapelle zu Padua.

erscheinen hier: Kirschrot, Blau, Gelb, Rosa, Grün und Hellviolett — ist im allgemeinen auf einen hellen Ton gestimmt.

Wie ein Vorspiel geht dem eigentlichen Drama des Lebens Christi die Geschichte der Maria, wie sie in den apokryphen Evangelien erzählt ist, voran.

Joachim, der Gatte Annas, Tochter des Fürsten Ysaschar, ist in den Tempel gegangen, um zu opfern, aber der Priester Ruben weist ihn zurück, weil an dem Tage kinderlosen Vätern das Opfer darzubringen untersagt ist (erstes Bild). Unwillig ob des ihm angethanen Schimpfes weicht der schmerzlich Betroffene, sorgsam sein Lämmchen haltend, nur dem handgreiflichen Drängen des erzürnten Tempelhüters, welchen man vor dem Altare nochmals gewahrt, wie er einen jungen Mann segnet. Das Streben nach Verständlichkeit hat hier ausnahmsweise Giotto bewogen, eine doppelte Handlung zu bringen. Indem er den vom Schicksal Begünstigten jung darstellt, motiviert er den heftigen Kummer des älteren zurückgewiesenen Mannes (Abb. 74).

Der tiefe Gram über das ihm vom Himmel Versagte treibt Joachim von seiner Frau hinweg in die Einsamkeit zu seinen Herden (II). Ganz versenkt in sein Leid schreitet er dahin. Selbst der freudige Gruß des Hundes, der seinen Herrn erkennt, vermag ihm kein Lächeln abzugewinnen. Schweigend wechseln die jugendlichen, dunkeläugigen Hirten, denen die Herde der (freilich noch sehr primitiv gezeichneten) Schafe aus der Hürde folgt, scheu sich zurückhaltend, einen Blick mitleidigen Verständnisses (Abb. 75).

Inzwischen wird Anna, die überrascht und freudig bewegt in ihrem Gemach auf die Kniee gesunken ist, die Engelsbotschaft zu teil, daß ihr eine Tochter bestimmt ist. Eine im Vorraum sitzende und spinnende Dienerin scheint etwas von dem Zwiegespräche zu vernehmen (III, Abb. 76).

So ist das Gebet, welches Joachim opfernd Gott darbringt, erhört (IV). Es



Abb. 110. Die Himmelfahrt. Wandbild in der Arenakapelle zu Padua.



Abb. 111. Das Pfingstfest. Wandbild in der Arenakapelle zu Padua.

ist eigentümlicherweise durch eine kleine über dem Altar in der Luft knieende Engelgestalt symbolisiert. In scheuem Staunen wagt Joachim kaum zu der gewährenden Hand Gottes, welche der Hirte inbrünstig verehrungsvoll gewahrt, aufzuschauen. Von der Seite aber naht feierlich ein Himmelsbote, der göttlichen Anordnung Worte zu verleihen (Abb. 77).

In der darauffolgenden Nacht erhält der in tiefem Schlummer vor der Hürde versunkene Joachim von einem freudig den Höhen entschwebenden Engel die Weisung, heimzukehren. Gebannt haften die Blicke der Hirten an der Vision (V, Abb. 78).

Vor der „goldenen" Pforte der Stadt begegnet der von Hirten Gefolgte seiner Gattin. Lächelnd schauen deren Dienerinnen auf die zärtliche, aber ernste Umarmung der beiden (VI, Abb. 79).

In demselben Gemach, in welchem Anna die Verkündigung erhielt, ist Maria geboren. Das Kind — auch hier hat sich Giotto eine doppelte Handlung erlaubt — ist vorn in Windeln gewickelt worden, eine alte Wärterin beschäftigt sich damit, ihm das Näschen zu putzen. Dann wird es von anderen Frauen mit würdigen Empfindungen der verlangenden Mutter gebracht, indes eine ausgesandte Botin der ungeduldig wartenden Pflegerin einen von ihr besorgten Gegenstand überreicht (VII, Abb. 80). Zum erstenmal hier gewahren wir in der italienischen Malerei mit herrlicher Naivetät ein Thema aufgestellt, das mit immer neuen Variationen von den Künstlern der folgenden Jahrhunderte gebracht werden sollte. Und das Gleiche gilt von der folgenden Darstellung.

Sorglich von der Mutter gestützt und empfohlen ist die kleine Maria die Treppe zum Tempel hinaufgestiegen und schaut mit holdem Vertrauen zu dem sie empfangenden Priester, der von im Tempel dienenden Jungfrauen umgeben ist, auf. Ein würdevolles befreundetes Greisenpaar hat Joachim und Anna begleitet, ein Diener schleppt ihre



Abb. 112. Die Hoffnung.



Abb. 113. Die Verzweiflung.

Opfergaben herbei. Zwei ferner stehende Männer scheinen die Bedeutung des Augenblickes zu erfassen (VIII, Abb. 81).

Diese Darstellung weist ein besonders lehrreiches Beispiel für die geistreiche Kunst auf, mit welcher Giotto das Zukünftige in dem Momentanen anzudeuten weiß. Indem er die Tempeldienerinnen dem Priester gesellt und sie mit Neugier und Teilnahme auf Maria schauen läßt, indem er Anna eine Bewegung des Anvertrauens, den Priester die des Empfangens machen läßt, gibt er uns zu verstehen, daß das Mädchen in den Kreis der Tempeldienerinnen aufgenommen werden wird. Er erspart sich damit eine für den Zusammenhang der Geschichte sonst notwendige besondere Darstellung, welche uns, der Legende entsprechend, Maria zur Jungfrau herangewachsen und im Tempel sich aufhaltend vor Augen führen müßte. Wir malen uns dieses fromme, dem Heiligen gewidmete Leben in der Phantasie aus und gewinnen so den Übergang zu dem folgenden Vorgang.

Dem Befehl des Priesters gehorchend, nahen sich die unverheirateten Männer aus dem Stamme Juda, eine Schar innerlich erregter, äußerlich ruhiger, herrlicher kräftiger Jünglinge, denen sich aber in scheuer Zurückhaltung auch der besonders aufgeforderte Joseph angeschlossen hat und mit denen zu wetteifern ein zweiter Greis den Mut hat, dem Altar. Ein Wunder, das sich an den von ihnen überreichten Stäben zeigen wird, soll entscheiden, wer als Freier für die Jungfrau bestimmt ist (IX, Abb. 82).

Die Stäbe sind auf dem Altar aufgeschichtet. Betend, aber in einer mit Neugier gemischten Andacht erwarten die Bewerber, unter denen Joseph wieder einen bescheidenen Platz weit zurück einnimmt, die Entscheidung (X, Abb. 83).

Das Wunder hat sich vollzogen. Der Stab des demütigen Joseph hat sich in eine blühende Lilie verwandelt, und als Bote Gottes hat sich eine Taube auf demselben niedergelassen. Maria wird aus den inneren Räumen des Tempels gerufen. Von



Abb. 114. Die Liebe.



Abb. 115. Der Neid.

Genossinnen gefolgt ist sie vor den Priester getreten und läßt es gesenkten Hauptes, willenlos gleich Joseph, welcher sich kaum sie anzuschauen traut, geschehen, daß der Priester den Bund schließt. Betroffen, aber schweigend hält sich die Schar der Jünglinge zurück, deren einer — ein später bis auf Raphael immer wiederholtes Motiv — enttäuscht den Stab über dem Knie zerbricht, nur ein einziger eilt staunend, vielleicht nicht ohne eine leise Regung des Spottes über die Ungleichheit des Paares, auf dieses zu (XI, Abb. 84).

Die Rückkehr der Braut in ihre Heimat Nazareth schildert das folgende, einen wahrhaft antiken Geist atmende Bild. Joseph ist ihr vorausgeeilt. Wir gewahren sie, von fünf Genossinnen, welche ihr der Priester mitgegeben hat, zwei Dienerinnen und zwei Männern geleitet, dahinschreitend, nicht von eigenem Willen, sondern von einer höheren Macht bewegt. Ein ganz in die süßen Klänge seiner Ribecca verlorener Hochzeitsmusikant eröffnet den Zug, der von zwei Bläsern vor dem festlich geschmückten Hause empfangen wird (XII, Abb. 85).

Der zweite Teil des Dramas beginnt. Auf ein Knie niedergesunken, empfängt Maria, nicht mehr die zaghafte Jungfrau, sondern — wie groß und kühn zeigt sich hier der Meister! — eine in herrlicher Lebensfülle sich bewegende Frau die Botschaft des Engels. Vor der königlichen Würde der demütig feierlich ihr Gnadenlos auf sich Nehmenden beugen sich die Kniee des glanzumstrahlten Himmelsboten. Erhabener ist das Mysterium der Empfängnis göttlicher Lebenskraft niemals dargestellt worden. Aus Kraft und Reinheit wird das Ewige geboren — dies ist die Offenbarung, welche unser wunderbar erhobenes Gefühl der geweihten Erscheinung höchster Weiblichkeit entnimmt (XIII, XIV, Abb. 86, 87).

Die Gottgeweihte, ihres hohen Amtes in Demut Bewußte auch ist es, deren Besuch in der „Heimsuchung“ Elisabeth empfängt,



Abb. 116. Der Glaube.

und als solche nimmt sie, die in Schönheit der Jugend Prangende, den Blick und die Bewegung inbrünstiger Verehrung der in Lebensmühen Ergrauten entgegen. Mit solchen Blicken werden sich dereinst Jesus und Johannes der Täufer das unaussprechliche Geheimnis der Erlösung mitteilen (XV, Abb. 88).

Die Verheißung hat sich erfüllt. In ihren Armen darf Maria das Kind halten, es, von einer Pflegerin sorglich in Windeln gehüllt, in die Krippe zu ihrer Seite legen, darf mit schwermütigem Ahnen in seinem großen ernsten Auge heiliges, dem Irdischen fremdes Leben verehren. Und droben über der Stätte ernsten Mutterglückes jubelt es auf von himmlischen Stimmen, deren erster Friedenssang den Armen und Verachteten erklingt (XVI, Abb. 89).

Schon aber haben sich auf nächtlichen Pfaden die drei Könige auf den Weg gemacht. Dort, wo über der Hütte der Stern strahlt, finden sie den Verheißenen (XVII, Abb. 90). In tiefem Ernste vollzieht sich die Huldigung. Eine schwere Vorahnung des diesem himmlischen Königskinde bestimmten Geschickes scheint alle Festesfreude zu ersticken. Ein schmerzliches Sinnen verschleiert den Blick Marias und des vom Himmel als Hüter des ärmlichen Thrones gesandten Engels, auf der Stirne des Greises, welcher des Christkindes Fuß küßt, liegt der Gram, Mitleid spricht aus dem Auge des zweiten Königs. In die Stimmungsdämmerung fällt nur ein einziger schwacher Lichtschein: der heiter freundliche Blick des jugendlich unbefangenen dritten Verehrers, welcher durch den Goldglanz seiner Gabe das Kind zum Lächeln zu bewegen hofft.

Das ist die erhabene Kunst des tragischen Dichters: schon die ersten Eindrücke, die er uns mitteilt, stimmen unsere Seele auf das Leiden. In dieser entscheidenden



Abb. 117. Der Unglaube.

Stimmung, die sich bis zu schmerzlicher Qual steigern wird, ist die dramatische Einheit des ganzen Werkes begründet.

Was dunkel die Herzen der um Christus Versammelten in der „Anbetung der Könige“ bewegt, ringt sich krampfhaft gewaltsam aus den Tiefen ungeheuren prophetischen Schauens zum Licht empor und gewinnt Sprache in der Greisin Hannah, welche das Kind auf Simeons Armen erschaut. „Quoniam in isto erit redemtio seculi.“ „Denn in Diesem wird die Welt erlöset werden.“ Ihre und des ehrwürdigen Patriarchen Simeon Worte sind erklungen, und, nicht die zärtlich sich sehnende Mutter, sondern eine Priesterin, die ihres göttlichen Amtes waltet, streckt Maria die Hände nach dem Knaben aus, der mit mildem Herrscherblick Simeon auffordert, ihn der Mutter zurückzugeben (XVIII, Abb. 91). Welche Kunde aber bringt der Engel oben? Wir können sie nur als die Aufforderung, nach Ägypten zu fliehen, auffassen. Durch diese Gestalt verbindet Giotto die Berichte der Evangelisten Matthäus und Lukas, stellt er den geistigen Zusammenhang zwischen diesem und dem folgenden Bilde her.

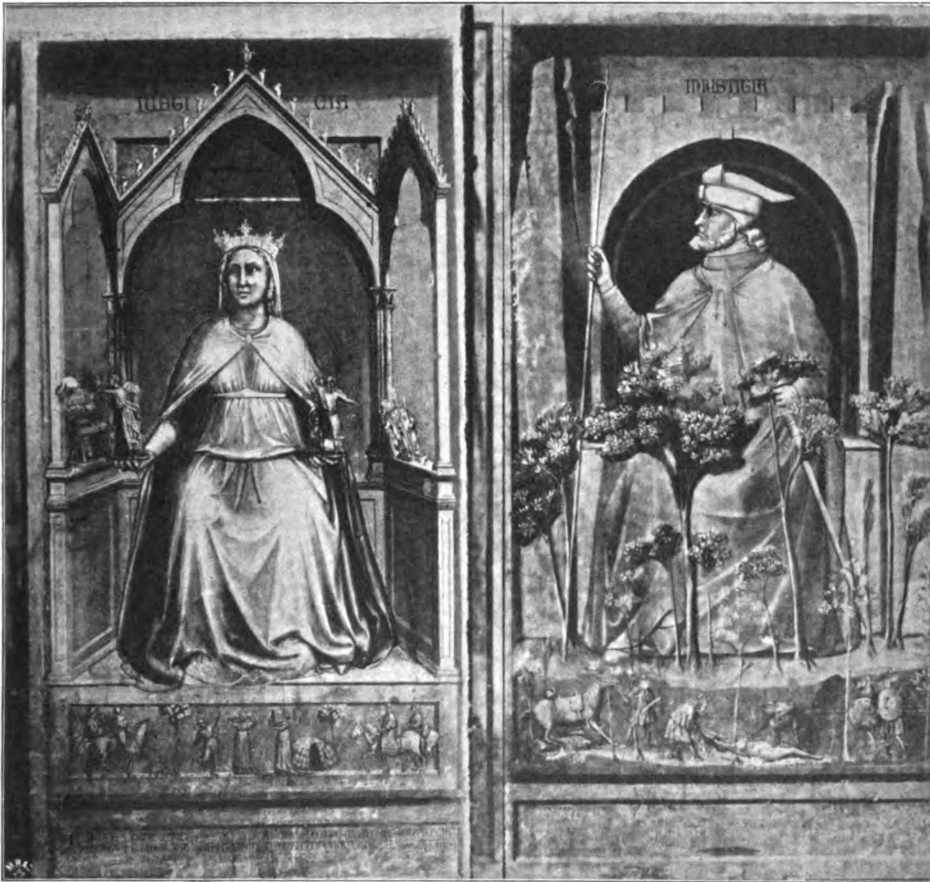


Abb. 118. Die Gerechtigkeit und die Ungerechtigkeit.

Auf der Wanderung ins fremde Land wird der Engel zum Geleiter. Vertrauensvoll wie zu einem Sterne schaut die auch hier ihrer Verantwortlichkeit sich bewußte, ernst blickende Maria, schaut der jugendliche Führer des Esels zu ihm auf. Sorglich wachsam schreitet Joseph voran, das im



Abb. 119. Die Mäßigung.



Abb. 120. Der Zorn.

Schoße der Mutter geborgene Kind aber unterhält sich auf dem langen Wege damit, den Gesprächen der freundlichen den Zug abschließenden Jünglinge zu lauschen (XIX, Abb. 92).

Das Bild des Friedens macht der Scene des grauenhaften Kindermordes, welchem die Fliehenden entrückt sind, Platz. Warum konnte dem Künstler nicht die Zumutung, das Entsetzen und Abscheu Erregende zu schildern, erspart bleiben (XX, Abb. 93)?

Wir begleiten in Gedanken die heilige Familie von Ägypten zurück und finden im Geleit der von Sorgen gequälten Eltern den zwölfjährigen Knaben im Tempel sitzend, wie er die in zwei Reihen — ähnlich wie in der Oberkirche zu Assisi — angeordneten Schriftgelehrten in der Wahrheit unterweist (XXI sehr zerstört, Abb. 94).

Der Knabe ist zum Manne, die Lehre zum Leben geworden. Von der Hand Johannes des Täufers empfängt Jesus im Jordan die Weihe zu seinem Amt in der Taufe (XXII, Abb. 95).

Unser Auge haftet nicht an den Unvollkommenheiten der perspektivischen Darstellung des Wassers und der Anatomie des Nackten, sondern gewahrt das Geheimnis, wie der den Segen Empfangende in seinem die Erkenntnis des asketischen Propheten bejahenden Blicke zum Segen Gebenden wird, weilt entzückt auf den herrlichen Engelsgestalten, die mit atemloser Spannung den Augenblick erwarten, in dem sie den geweihten Körper mit Gewändern verhüllen dürfen, erhebt sich zum Glorienschein des Himmels, aus dem sich der göttliche Geist auf den Menschgewordenen niedersenkt.

In zweien, alle von Christus ausgehenden Segnungen gleichsam symbolisch in sich schließenden Wundern wird dessen Wirken veranschaulicht. Das erste ist das bei der Hochzeit in Kana vollzogene (XXIII, Abb. 96). Die segnende Hand Christi, über dessen



Abb. 121. Die Tapferkeit.



Abb. 122. Die Unbeständigkeit.

Anblick ein Diener ganz seine Pflicht vergißt, bezeichnet den Moment der Verwandlung des Wassers in Wein. Wie in magnetischem Rapport mit dem Sohne wiederholt die zur Matrone gewordene Maria dessen Bewegung, sie gleichsam auf den ihr nahen Ort des Vorgangs übertragend, wo der von Dienern umgebene Haushofmeister, eine ausnahmsweise, aber in absichtlicher Kontrastwirkung zu Jesus burlesk gebildete Figur, den Wein kostet. Mit stiller dankbarer Verwunderung gewahren der zwischen Christus und dem hochbejahrt erscheinenden Joseph sitzende Bräutigam und eine bekränzte Frau das Wunderbare, indes die Braut in feierlich steifer Haltung verharrt.

Die Macht, deren erste Bethätigung uns als Herrschaft über die Natur in schlichtem Vorgange vor Augen geführt wird, steigert sich in der letzten Wunderhandlung, die der Passion vorangeht, in der „Auferweckung Lazari“ zum Siege über den Tod (XXIV, Abb. 97). In erhabenstem Gleichnis, durch welches Giotto eine traditionelle alte Komposition zu ungeahnter Bedeutung erhebt, wird die Kraft des Glaubens offenbart. Die gläubige Inbrunst des Gebetes, welche aus den am Boden ausgestreckten Schwestern ausströmt, ist es, die, in Christus übergegangen, zum Leben spendenden Willen wird: „Lazare, komm heraus!“ Und der in Grabtücher Gehüllte fühlt wie in Traumesbewußtsein die tiefe Nacht des Todes weichen. Maria und Martha gewahren mit ihrem leiblichen Auge das Ungeheure, das die anderen in Schrecken und Entsetzen versetzt, nicht: dem Glauben ist das innere Schauen gewiß. In dem Jüngling aber, dessen brennendem Blick das Geheimnis offenbar wird, wird das Schauen zum Glauben: seine den Wunderthäter suchende Hand bezieht das neuerwachte Leben auf seinen Quell zurück.

Solcher Sieg über den Tod wird zur Abwendung vom Leben. Die Leidens-

geschichte, der dritte Teil des Dramas, beginnt. Von seinen Jüngern gefolgt, hält Christus seinen Einzug in Jerusalem. In fast wilder Begeisterung empfängt ihn das Volk, reißt sich die Gewänder ab, sie vor ihm auszubreiten, schmückt seinen Pfad mit Palmenzweigen. Ist es begeisterte Liebe, die ihn so grüßt? Ein anderer würde es uns haben glauben machen — der unerbittliche menschenkundige Dramatiker, dem wir lauschen, verrät uns schon hier das Kommende. Diese von Neugier und Erregungsbedürfnis vor das Stadtthor Getriebenen werden, wie sie jetzt das Hosianna rufen, bald das: „Kreuzige, kreuzige!" schreien. Dem Blicke Jesu ist dies nicht verborgen (XXV, Abb. 98).

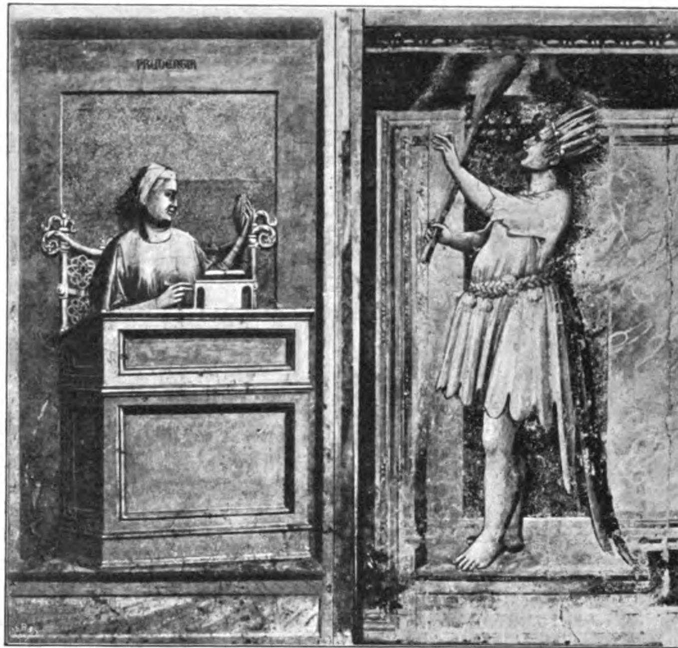


Abb. 123. Die Klugheit und die Thorheit.

Der heilige Zorn, mit welchem, die weiche Seele seines Lieblingsjüngers erschreckend, der Gottgesandte die Wechsler aus dem Tempel treibt, bietet den Pharisäern den willkommenen Anlaß, ihren Entschluß auszuführen. (XXVI, Abb. 99. Von hier an macht sich die Mitwirkung einer roher ausführenden Schülerhand bemerklich.) Dieselben zwei, welche als heimliche Beobachter, vielleicht schon in Begleitung des Judas der Scene beiwohnten, und in ihrer Gesellschaft ein dritter, schließen tückisch den grauenvollsten Bund mit dem Verräter (XXVII, Abb. 100). Es hätte des diesen im Rücken packenden Teufelsschattens, dessen Kopf wie die Karikatur der Judasschen Physiognomie erscheint, nicht bedurft: in einem Zartheit und Sanftheit heuchelnden Maskenantlitz hat Giotto, Andrea Castagno und Lionardo den Weg weisend, ohne in irgend welche krasse Übertreibung zu verfallen, das teuflisch Böse zur furchtbar beredten Erscheinung zu bringen gewußt. Alles Bewegliche in diesem Kopf: das Auge, der Mund, selbst das Haar ist Lüge, nur der Knochenbau spricht die Wahrheit. Was solche Maske aber vortäuschen möchte — und hierin liegt das entsetzlich Großartige der Giottoschen Conception — ist die heilige Erscheinung Christi selbst!

„Der mit der Hand mit mir in die Schüssel taucht, der wird mich verraten." Schon sind die Worte gesprochen, und ereignet sich der Vorgang. Keine heftige Erregung wie bei Lionardo bemächtigt sich

der Apostel. In dumpfem Schweigen verharrt die Versammlung (XXVIII, Abb. 101). Kein Zweifel, daß, wenn auch die Schwäche verrät, doch die Idee und die in ihrer Anordnung kühne Komposition von Giotto selbst herrührt. Die im Evangelium Matthäi



Abb. 124. Das Jüngste Gericht. Wandbild in der Arenakapelle zu Padua.

des Ausdrucks und die Derbheit der Ausführung hier, wie in allen folgenden Fresken mit Ausnahme der Beweinung deutlich die Ausführung des Freskos durch Schülerhand gegebene stille Stimmung: „Da wurden sie sehr betrübt“ ist für seine Einbildungskraft maßgebend geworden, und wer möchte leugnen, daß dies trotz Lionardo seine

Berechtigung hat, zumal für den Künstler, welcher, den dramatischen Zusammenhang bedenkend, in gedankenschwerer Abendfeier den Beschauer, wie die Apostelgemeinde sich sammeln läßt in Vorbereitung auf die bevorstehenden erschütternden Erregungen?

So ist es denn auch nur tiefe Bedrückung, schweres Bangen, hilfloses Sinnen, was aus den Mienen der Jünger bei der Fußwaschung spricht, welche durch die feierliche Anordnung der beiden jungen Apostel gleich dienenden Diakonen den Charakter eines priesterlichen Aktes gewinnt (XXIX, Abb. 102).

Die Lehre der Demut, welche Petrus erhält, ist die letzte, welche die kleine Schar von ihrem Führer empfängt. Die Nacht bricht herein, und der Augenblick kommt, in welchem er den Feinden überliefert wird (XXX, Abb. 103). Haß und Gemeinheit umbrandet, lodernde Fackeln, Lanzen und Keulen umstarren den Wehrlosen. Schon hat der Verräter sein Opfer ereilt, mit seinem Gewand es umgarnend, schon wird der Gruß der Liebe zum Zeichen des Mordes, erschallt der teuflische Befehl des Pharisäers, rafft sich Petrus zur ohnmächtigen Gewaltthat auf, entflieht der andere Jünger. Nur Eines aber gewahrt der Dulder: des Verräters Auge, und sein Blick trifft die Sünde. —

Die Krieger haben Jesus vor Kaiphas geführt. Der Hohepriester hat auf die Frage, ob er Gottes Sohn sei, die Antwort erhalten: „Du sagst es“ und zerreißt sich in Wut die Kleider (Ev. Matth.). Christus aber in ruhiger Hoheit wendet sich zu dem ihn schlagenden Kriegsknecht: „Habe ich recht geredet, was schlägst du mich?“ (Ev. Joh.) (XXXI, Abb. 104).

„Und die Kriegsknechte flochten eine Krone von Dornen und setzten sie auf sein Haupt und legten ihm ein Purpurkleid an. Und sprachen: Sei gegrüßt, lieber Judenkönig, und gaben ihm Backenstreiche.“ Vergebens weist Pilatus die Schriftgelehrten auf das qualvolle Bild der von Roheit gemarterten Unschuld hin — „kreuzige ihn, kreuzige ihn!“ (XXXII, Abb. 105).

So wird er nach Golgatha hinaus-



Abb. 125. Die Seligen. Detail aus dem Jüngsten Gericht. Wandbild in der Arenakapelle zu Padua.

geführt. Von dicht gedrängter Menge gefolgt, aber gesondert von ihr, trägt er sein Kreuz. Sein Blick aber scheint den thränenvollen Blick der Mutter, welche von rauher Hand zurückgedrängt wird, zu suchen (XXXIII, Abb. 106).

Es ist vollbracht, das Leiden am Kreuzesstamm ist ausgelitten, das Haupt hat sich gesenkt (XXXIV, Abb. 107). Vom Übermaß des Leidens überwältigt, verliert Maria das Bewußtsein, mit von Schmerz zuckendem Munde wenden Johannes und Maria Jacobi ihre Sorge ihr zu. Magdalenas Thränen netzen die Füße ihres Herrn und Erlösers; die Seelenqual wagt nicht, sich laut zu äußern, nur der streitenden Kriegsknechte Stimmen werden unter dem Kreuze laut. Droben aber in den Lüften erschallt der Jammerschrei der himmlischen Geister, denen es vergönnt war, den Erdenwandel ihres Meisters zu begleiten, der Jammerschrei der Natur.



Abb. 126. Enrico Scrovegni und die Tugenden.
Detail aus dem Jüngsten Gericht. Wandbild in der Arenakapelle zu Padua.

Und der Augenblick kommt, in welchem die Seelenqual auch der verlassenen Freunde Christi in maßloser Klage sich befreit, die irdischen Stimmen mit den himmlischen sich verbinden (XXXV, Abb. 108). Noch einmal darf Maria, dürfen die Frauen den geliebten Leib in ihren Armen halten, ihm ihre unsägliche Liebe bezeugen, in seinen Anblick sich verlieren. Alles Leben ist mit diesem Einen verschlungen in den Tod, — Ihm folgen, mit Ihm vergehen einziges Sehnen, einzige Erlösung! Vermag selbst solche Verzweiflung die Scheidewand zwischen Leben und Tod nicht zu durchbrechen? —

„Christ ist erstanden,“ erschallt es vom sanft lächelnden Munde der weiß gewandeten, die geöffnete Grabesstätte hütenden Engel, und der Siegesschein unvergänglichen Lebens verklärt das Auge der den Entrissenen suchenden und findenden Liebenden (XXXVI, Abb. 109).

Seliger Gewißheit dürfen sich die Herzen der Treuen erfreuen. Die neue Gewähr unsterblichen Lebens ist ihnen gegeben. So schauen sie mit heiter zuversichtlichen Mienen, vom Glanz geblendet, auf hohem Berge, von dem Hinweise sich erhebender Engel geleitet, dem Flug des in Strahlen entrückten, von weißen Gewändern umwallten verklärten Leibes nach, dem aus langer Gefangenschaft befreite Patriarchen in kindlicher Gestalt und beflügelte Kinderseelen folgen (XXXVII, Abb. 110).

Und noch einmal senkt sich tröstender Schein auf die in inniger Nähe Versammelten hinab. Er versichert sie der Gegenwart des Führers, teilt ihnen die Kraft mit, in alle Welt zu gehen und das Evangelium zu predigen (XXXVIII, Abb. 111).

Er selbst aber, der Entrückte, weilt in reinen Höhen, von den seligen Klängen der Sphärenmusik gefeiert, ewig und unvergänglich (XXXIX). —

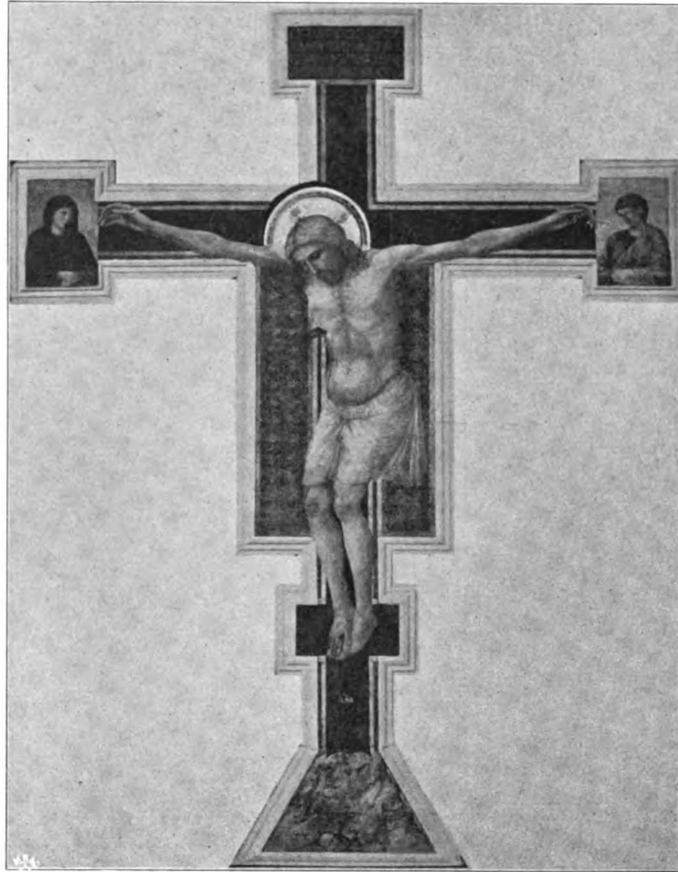


Abb. 127. Kruzifix. In Santa Maria Novella zu Florenz.
(Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz.)

Dem Geiste gegenüber, der dieses erlauchte Werk geschaffen, schweigt die kritische Betrachtung der Einzelheiten. Die in zeitlich bedingtem Unvermögen des Meisters begründeten Unvollkommenheiten, vor allem in Perspektive, Anatomie und Landschaft bieten sich ja naiv dem Blick des Beschauers von selbst dar, für die Verderberung der Formen und Abschwächung des Ausdrucks in manchen Gestalten der Passionsscenen — nur die „Beweinung" ist ganz von seiner Hand — ist die Mitwirkung von Schülern verantwortlich zu machen, welche offenbar nach Kartons Giottos gemalt haben. Einzelne bedeutungsvolle Figuren behielt er aber auch in diesen Arbeiten sich vor, wie z. B. die malerisch ein höchstes Können verratende wie hingehauchte ätherische Gestalt des gen Himmel fahrenden Christus.

Die Seelenmächte der Welt, in welche von den Aposteln das Evangelium getragen ward, werden uns in ihrem Widerstreit von Gut und Böse in den Allegorien der Tugenden und Lasten vor Augen geführt. Das Menschenleben, über welches am Jüngsten Gericht das Urteil gefällt werden soll, wird von dem, der Neigung der Zeit folgenden Künstler in Personifikationen des Abstrakten zusammengefaßt, über deren Fassung er sich vielleicht mit dem zu jener Zeit in Padua weilenden Francesco de Barberino und gelehrten Mitgliedern der allberühmten Universität ausgesprochen hat. Die vom Verstande geistvoll ausgeklügelten, zumeist von dem

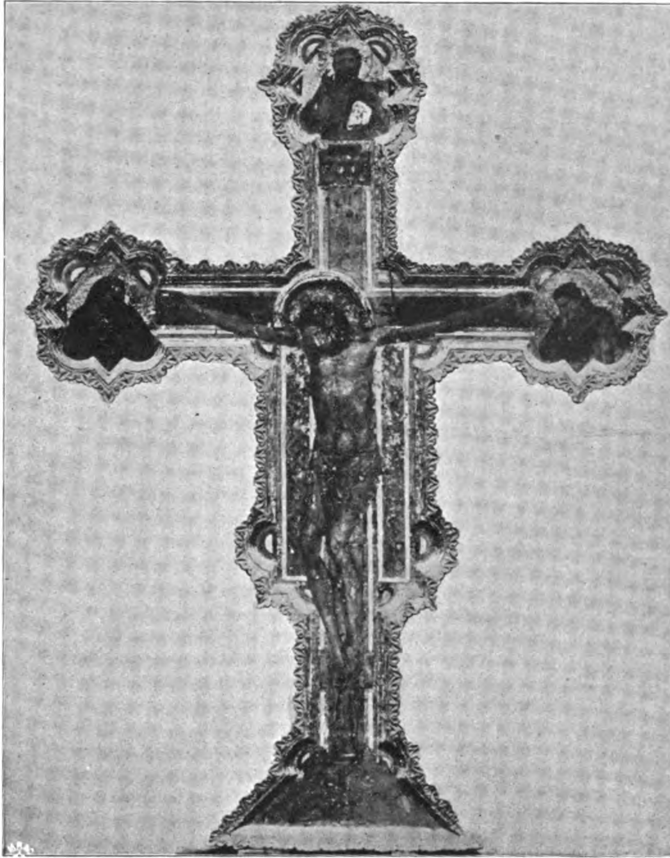


Abb. 128. Kruzifix. In der Arenakapelle zu Padua.

Traditionellen sich entfernenden Vorstellungen aber erhebt er, sie beseelend, zu Leben und Handlung, mit einer drastischen Anschaulichkeit, welche seine Kunst auch in dieser Beziehung noch späteren Zeiten als typisch erscheinen ließ: „Schon trägst du den Hunger so naturwahr auf der Stirn gemalt, als wär's ein Werk Giottos," ruft Matteo Franco in einem burlesken Sonett Luigi Pulci zu.

In Gegensätzen sind Tugend und Laster in Padua einander gegenüber gestellt.

Auf die Fußspitzen sich erhebend, von Flügeln getragen, streckt „die Hoffnung" die Hände zu Christus empor, der ihr die Krone reicht (Abb. 112). Eine in Schmerzverzerrung sich gebarende, abstoßend gebildete Frau, die sich selbst erhenkt hat und auf welche die Hölle wartet, zeigt sich „die Verzweiflung" (Abb. 113). — Mit Rosen und Flammen geschmückt, in der einen Hand ein Gefäß mit Blumen und Früchten, bringt „die Liebe" (Caritas) Christus ihr Herz dar (Abb. 114), während „der Neid", tückische Hörner am Kopf, mit fledermausartigen Ohren, im Munde eine giftsprühende Schlange, mit der Krallenhand einen Geldbeutel fest an sich drückt! (Abb. 115.) — Als eine edle, vornehm gekleidete Frau, welche den Kreuzesstab auf ein gestürztes Idol stützt und das Credo hält, ist „der Glaube" (Abb. 116), der „Unglaube" als eine wankende, behelmte Frau vorgestellt, deren Hals durch einen ihr Leben bedrohenden Strick an das von ihr selbst über Feuerflammen gehaltene Idol geknüpft ist (Abb. 117). — In königlicher Tracht thront mit Wagschalen, auf denen ein Engel den Verdienstvollen kränzt, ein Henker den Verbrecher enthauptet, „die Gerechtigkeit",

unter deren Schutz in Frieden die Menschheit an Tanz und Jagd sich freut. „Die Ungerechtigkeit“, ein mit Schild und Lanze einen Zaum im Munde und umwickelt eine Schwertklinge, der „Zorn“ erscheint als eine das Gewand über der Brust zer-

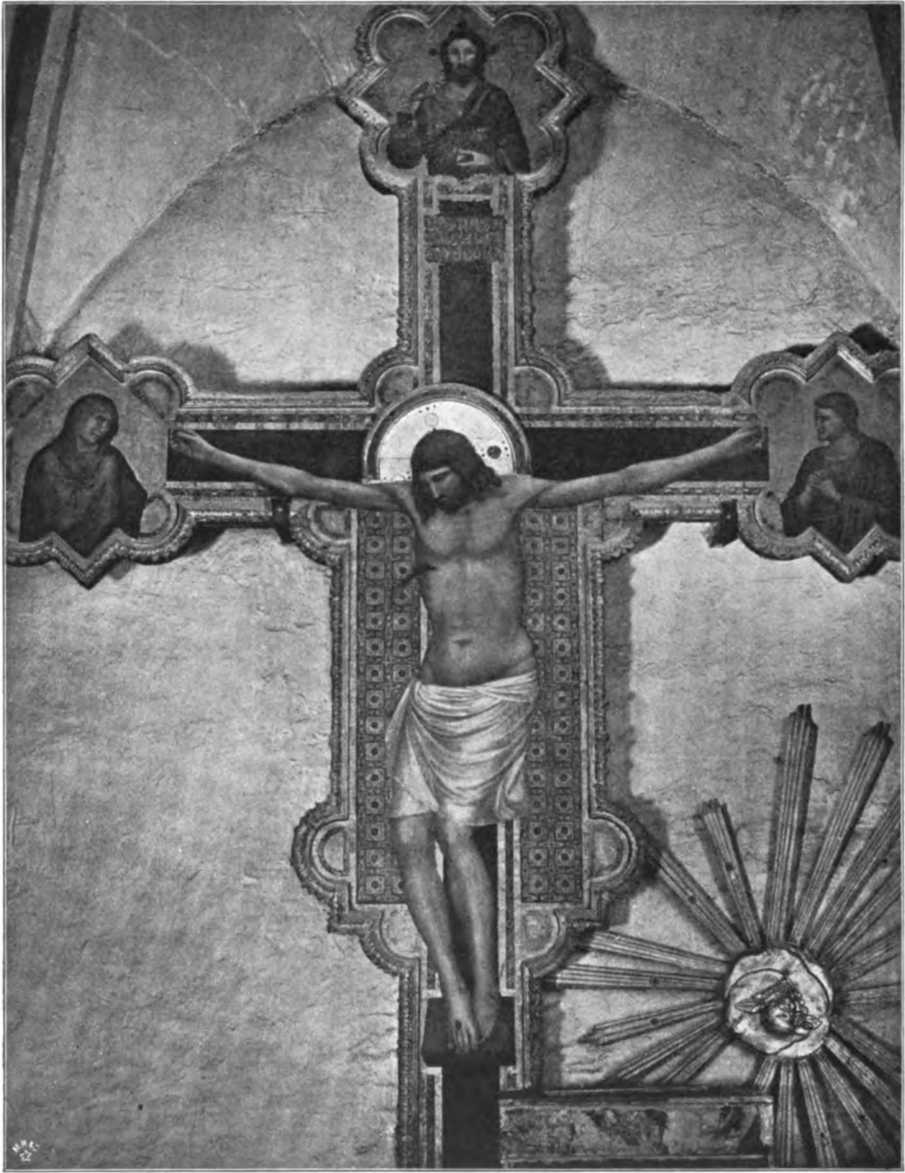


Abb. 129. Kruzifix. In Ognissanti zu Florenz.
(Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz.)

bewehrter Krieger, hat sich in der Verborgenheit einer Höhle niedergelassen; Raub und Mord gedeihen unter solcher Herrschaft (Abb. 118). — „Die Mäßigung“ trägt reißende Frau (Abb. 119, 120). — „Die Tapferkeit“, von mächtigem Gliederbau, in ein Löwenfell gehüllt, erwartet, die Waffe in der Hand, hinter einem großen, einen

Löwen als Zeichen tragenden Schilde, in unerschütterlicher Stellung den Feind. Auf rollender Kugel sucht vergebens „die Unbeständigkeit“ das Gleichgewicht zu erhalten (Abb. 121, 122). — Ähnlich wie in Assisi gewahren wir die doppelköpfige, sich spiegelnde „Klugheit“, einen Zirkel in der Hand. „Die Thorheit“ endlich ist höchst sonderbar als eine Art närrischer Wilder, in Federkleidung, eine Keule schwingend gebildet (Abb. 123).

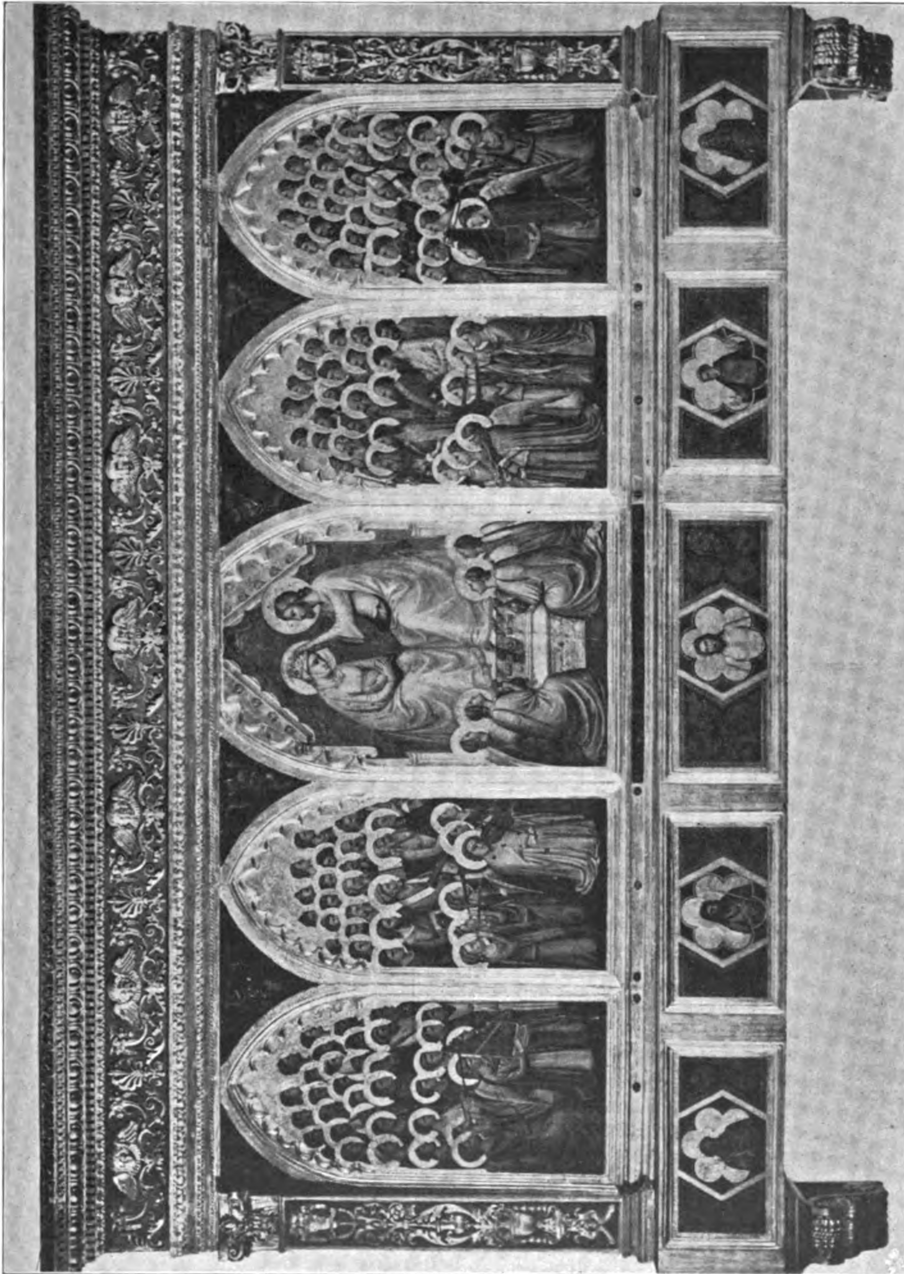


Abb. 130. Die Krönung der Maria. Altarwerk in Santa Croce zu Florenz.
(Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz.)

Von der Wahl dieser Mächte als Führer

durch das Leben hängt die ewige Entscheidung ab, welche in dem großen Gemälde der Eingangswand dargestellt ist. Die alte starre byzantinische Darstellungsweise des Weltgerichtes ist von Giotto, der hier wieder vielfach die Hilfe von Schülern in Anspruch genommen hat, in die neue lebendige Sprache seiner Kunst übertragen, aber nicht in entscheidender dramatischer Weise umgestaltet worden. Er hält an dem Schema im wesentlichen fest, indem er die Höllendarstellung als integrierenden Teil des Ganzen behandelt, befreit sich aber von den apokalyptischen Allegorien und Symbolen, löst das gedrängte Nebeneinander in übersichtlich geordnete große Gruppen auf und beseelt jede Gestalt mit natürlichem Leben (Abb. 124).

Der Mittelpunkt des Ganzen: der in einer von Engeln umgebenen Glorie thronende Erlöser ist aus dem gefühllosen Gott zu einem teilnahmsvoll den Blick nach den Erlösten wendenden, mit der Rechten empfangenden, mit der Linken abwehrenden Richter geworden. Von gewaffneten Engeln geführte, wolkenartig geballte himmlische Scharen schweben in der Höhe zu seinen Seiten. Feierlich, teils von Zagen erfüllt, teils in Sinnen verloren, thronen als Beirichter neben ihm die zwölf Apostel. Auf den Posaunenschall entsteigen drunten auf der Erde die Toten den Gräbern. Das von zwei Engeln gehaltene mächtige Kreuz bildet die Grenze zwischen den Geretteten und den Verlorenen. In feierlichem Zuge wallt links die Schar der Heiligen aufwärts, an ihrer Spitze in größerer Gestalt Maria, welche die heilige Anna führt. Herrliche mitleidsvolle Engel geleiten darunter die reihen- und gruppenweise geordneten Heerscharen der Seligen jeglichen Standes in die Lüfte nach oben (Abb. 125), Teufel zerren und schleppen die in kleineren Verhältnissen gebildeten Verdammten zu mannigfaltigen Qualen in den von Christi Sitz ausgehenden höllischen Feuerstrom, dessen Mitte unten von dem menschenfresserischen, schlangenumgebenen Ungeheuer Lucifer eingenommen wird. Am Fuße des Kreuzes aber überreicht mit Hilfe eines Klerikers Enrico Scrovegni die Marienkapelle der Arena drei huldvoll sich ihm neigenden heiligen, mit Kronen geschmückten Frauen, Gestalten, die wir nicht mit Namen nennen können, deren Hoheit nnd süßer Zauber uns aber die vor Dantes entzücktem Auge auf den Höhen des Sühneberges und im Paradies erschauten Visionen heiliger Weiblichkeit vor die Seele ruft (Abb. 126).



Abb. 131. Madonna. In der Oberkirche zu Assisi. (Nach einer Originalphotographie von Anderson in Rom.)

Hat vor dieser erhabenen Veranschaulichung ewiger Weltentscheidung, welche wie ein im fernen Hintergrund des Himmels sichtbar werdender Vorgang das Drama von der Erlösung durch Leiden und Sterben abschließt, Dante mit seinem Freunde gestanden? Hat er, das ernste Auge auf diese Gestalten gerichtet, des Malers Schöpfung mit den

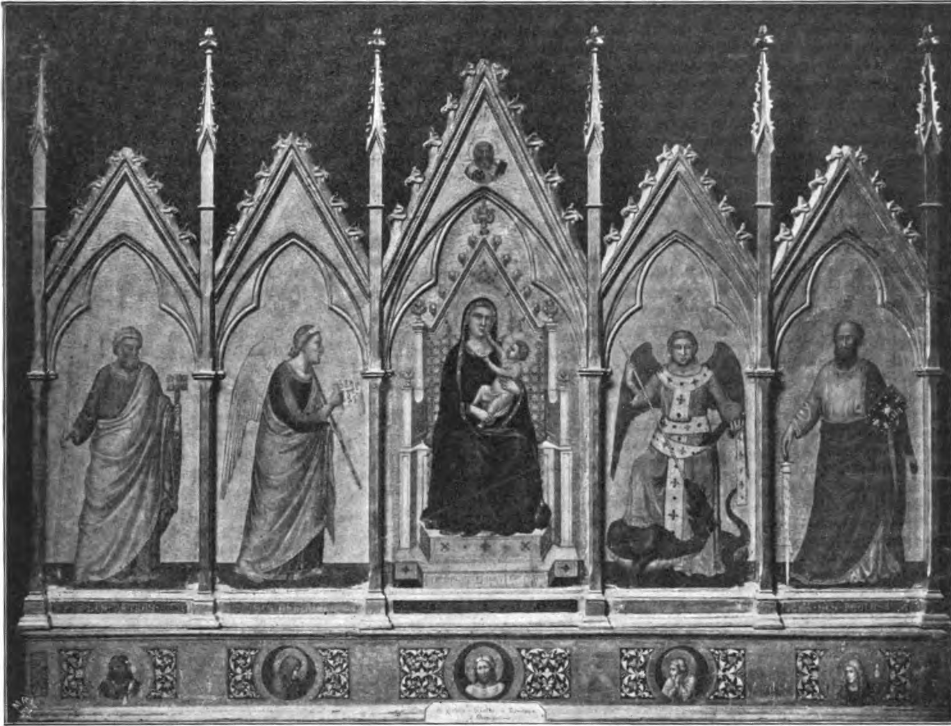


Abb. 132. Altarwerk.
In der Pinakothek von Bologna.
(Nach einer Originalphotographie von Anderson in Rom.)

Bildern von Hölle, Fegefeuer und Himmel, von Sünde und Erlösung, welche seine eigene Einbildungskraft bewegten und zum Ausdruck drängten, schweigend verglichen? Ist er der tiefen inneren Verwandtschaft des Giottoschen Geistes mit dem seinen bewußt geworden? Oder weilte er, als das Jüngste Gericht entstand, schon an weit entferntem Orte bei den Malaspinas in der Lunigiana oder bei Guido Salvatico im Casentino?

Eines ist gewiß: Giotto hat, als er die Hölle schuf, von Dantes Inferno noch nichts gewußt, da keines der von Dante neu erfundenen Motive hier zu gewahren ist.

Welche Bedeutung der Freskencyklus der Arenakapelle für die Welt auf Jahrhunderte hinaus erhalten sollte, hat dessen Schöpfer, als er das vollendete Werk überblickte, nicht geahnt. Wir erkennen es heute und dürfen es aussprechen: es ist die größte künstlerische Gestaltung des Lebens Christi, welche die christliche Welt aufzuweisen hat. Einzelne Scenen haben durch die großen späteren Meister eine noch vollkommenere Darstellung erlangt, als Ganzes stellt sich ihm nichts zur Seite. Denn der einzige Genius, der deutsche Albrecht Dürer, welcher aus gleichen Tiefen des Gefühles und mit gleicher dramatischer Kraft in seinen Passionen und seinem Marienleben für das ganze Leben und Leiden Christi eine überwältigend eindrucksvolle bildnerische Sprache gefunden hat, hat, im Überschwange seines Gefühles nach deutscher Art zum Übermaß in Komposition, Ausdruck und Bewegung hingerissen, den an Einfachheit und Monumentalität nur den edelsten antiken Werken zu vergleichenden Stil Giottos nicht erreicht. Ein Vergleich der beiden großen gleich christlich gesinnten Künstler vermöchte entscheidenden Aufschluß über die Verschiedenheiten des deutschen und italienischen künstlerischen Ideales zu gewähren, ergibt aber zugleich die Erklärung für die eigentümliche, von jedem ernsten



Abb. 133. Die Stigmatisation des heiligen Franz. Altarbild im Louvre zu Paris.
(Nach einer Originalphotographie von Braun, Clément & Cie. in Dornach i. E. und Paris.)

und sinnigen Besucher der Scrovegnikapelle wahrgenommene Thatsache, daß unser Miterleben durch das Primitive der Giottoschen Kunstform in keiner Weise beeinträchtigt oder eingeschränkt wird. Der Grund hierfür, so dünkt mir, ist kein anderer, als der, daß dieser strenge, die Wirklichkeit nur andeutende, nicht eigentlich vortäuschende Stil gerade dem künstlerisch zu behandelnden Stoff der Leidensgeschichte lung dahin geführt, die Behandlung dieses Stoffes, soweit es möglich war, zu vermeiden. Nur das noch unvollkommene Vermögen der Wiedergabe der Realität, wie es bei Giotto herrscht, erlaubt eine künstlerische Schilderung des Furchtbaren, weil diese strenge Kunstform nicht unmittelbar die sinnliche Auffassung und damit das Gefühl mit unerträglichem Zwange unterjocht, sondern dem letzteren eine Befreiung

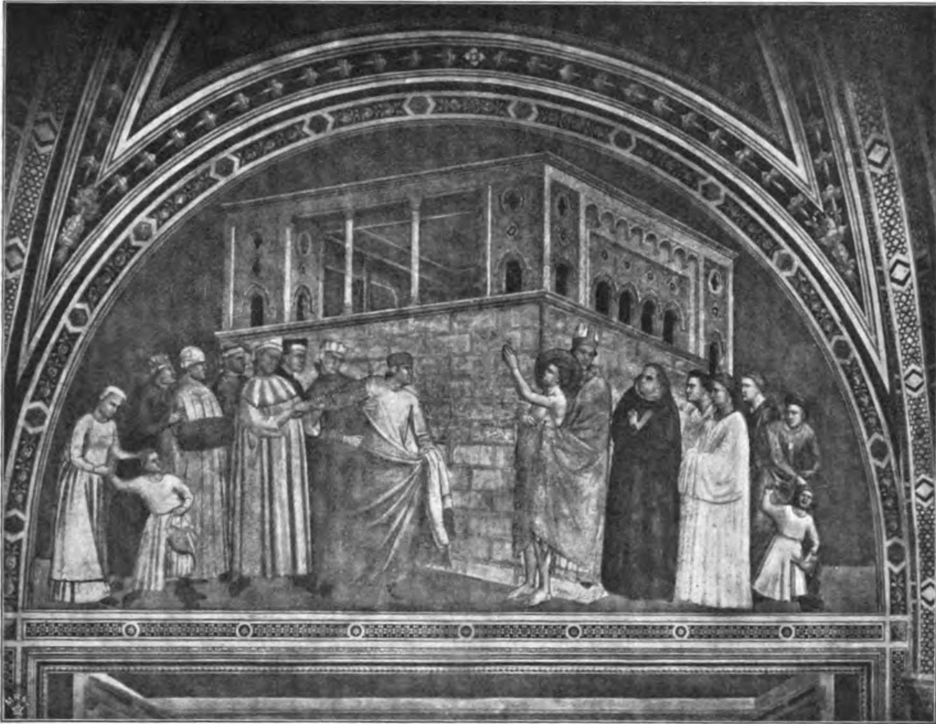


Abb. 134. Die Lossagung des heiligen Franz vom Vater. Wandbild in Santa Croce zu Florenz. (Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz.)

Christi, ja der Darstellung Christi überhaupt, ganz entsprechend ist. Eine auf möglichst überzeugende Wirkung ausgehende Darstellung des Leidens, wie sie sich bei ausgebildeten Mitteln der Kunst notwendig ergab, schloß von selbst eine rein künstlerische Wirkung aus, da durch sie die Seele des Betrachters in nicht zu beschwichtigende Affekte des Abscheues, Grausens und der Verzweiflung versetzt wird. So hat auch der tiefe bildnerische Instinkt die italienische Kunst in ihrer höheren Entwicke-

nach der Seite mitschöpferischer Phantasiethätigkeit gewährt.

Zugleich aber wurde diese Befreiung nur möglich durch jene Auffassung und Darstellung des Heilandes selbst, welche bei aller Beseelung und Vermenschlichung des byzantinischen gefühls- und regungslosen Idoles doch im Typus und in der Bewegung durch Hervorhebung einer die göttliche Ueberlegenheit über alle irdischen Anfechtungen offenbarenden Ruhe und Unveränderlichkeit ein hieratisches Element wahrt.



Abb. 185. Die Bestätigung der Regel des heiligen Franz. Wandbild in Santa Croce zu Florenz.
(Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz.)

Vielleicht, daß bei aller Herrlichkeit das in vollendeter Schönheit uns von einem Lionardo, einem Tizian, einem Raphael gezeigte Bildnis Christi unser Gefühl nicht in dem Grade befriedigt, wie die von Giotto mit unzureichenden Darstellungsmitteln gegebene Gestalt! Durch die Schönheit, welche für den bildenden Künstler die einzig mögliche Verdeutlichung des Göttlichen ist und welche daher doch auch schließlich ein Dürer anstreben mußte, wird das Geheimnis des Wesens des Erlösers eben nicht, wie dies bei den antiken Göttern der Fall sein konnte, ausgedrückt. Im tiefsten Sinne genommen, entzieht sich die in Christus erfaßte Idee überhaupt der Darstellung. Nicht Christus, sondern Maria ist die Hauptgestalt der italienischen Renaissancekunst. Indem Giotto, von der Idee des Gottmenschen ganz erfüllt, durch die Grenzen seines künstlerischen Vermögens veranlaßt wurde, gleich weit von der erstarrten Lebensunwirklichkeit des byzantinischen Typus, wie von der lebensvoll natürlichen Menschlichkeit der Cinquecentokunst entfernt zu bleiben, hat er die zwei Welten, die überirdische und die irdische, die innere und die äußere, in einer Erscheinung verbunden, welche der Verdeutlichung der Christusidee vielleicht so nahe kommt, als dies der bildenden Kunst überhaupt möglich ist. Sie widerspricht unserem notwendigen Schönheitsverlangen nicht und läßt doch das Schönheitsempfinden nicht in den Vordergrund treten, sie bewegt unser Gefühl zu tiefem, rein menschlichem Mitempfinden und erhebt uns doch mit sich über das Leiden. Das Wunderbare dieses Phänomens erklärt sich wiederum daraus, daß unsere Phantasie nur bestimmend angeregt, nicht aber in Fesseln geschlagen wird — und daß eben nur eine solche Gestaltung der unvergleichlichen Eigenart des Stoffes entsprach. Hierin liegt die ewige Bedeutung von Giottos Evangelium in der Marienkapelle zu Padua.

* * *

Bis zu dem für Scrovegni ausgeführten Freskencyklus gelingt es, wie unsere Ausführungen gezeigt haben, das Schaffen Giottos in dem vollen Zusammenhange der Entwickelung und der zeitlichen Aufeinanderfolge kennen zu lernen. Aus der zweiten Lebenshälfte des Meisters von etwa 1307 bis zu seiner Berufung nach Neapel 1330, also aus der Zeit seiner höchsten, immer mehr sich entfaltenden Meisterschaft, sind uns nur wenige und dazu meist übel zugerichtete Werke erhalten und sind wir in Bezug auf sein Leben fast ganz auf Vermutungen angewiesen. So muß denn auch jede biographische Schilderung auf ein künstlerisches Gleichmaß verzichten. Eine Notiz in des Savonarola 1440 geschriebenem Kommentar „de laudibus Patavinis“ sagt: „Und so starken Eindruck hat auf ihn (Giotto) die Würde der Stadt gemacht, daß er den größten Teil seines Lebens dort zugebracht hat.“ Handelt es sich hier auch ersichtlich um eine lokalpatriotische Übertreibung, so haben wir doch unanfechtbare Zeugnisse dafür, daß der Meister, vielleicht wiederholt nach Padua berufen, dort noch andere Werke ausgeführt hat. Vor 1313 noch — dies geht aus Riccobaldos († 1313) Angabe hervor — hat er im Riesensaale des 1306 restaurierten Palazzo della Ragione, wie es scheint, hoch oben an den Wänden unter dem Dache, Bilder gemalt, die, vermutlich beim Brande des Daches 1420 zerstört, heute nicht mehr zu finden sind. Auch die Passionsscenen im Kapitelsaal von Sant Antonio, welche der Anonymus des Morelli, Savonarolas allgemeine Angaben näher bestimmend, nennt, sind nicht erhalten, und die hier sichtbaren Figuren einiger Heiligen, die man Giotto zuzuschreiben pflegt, nicht von seiner, sondern seiner veronesischen Nachfolger Hand.

Von einem Aufenthalt im benachbarten Venedig wissen wir nichts. Es wäre sehr denkbar, daß man in diesem Sitze byzan-

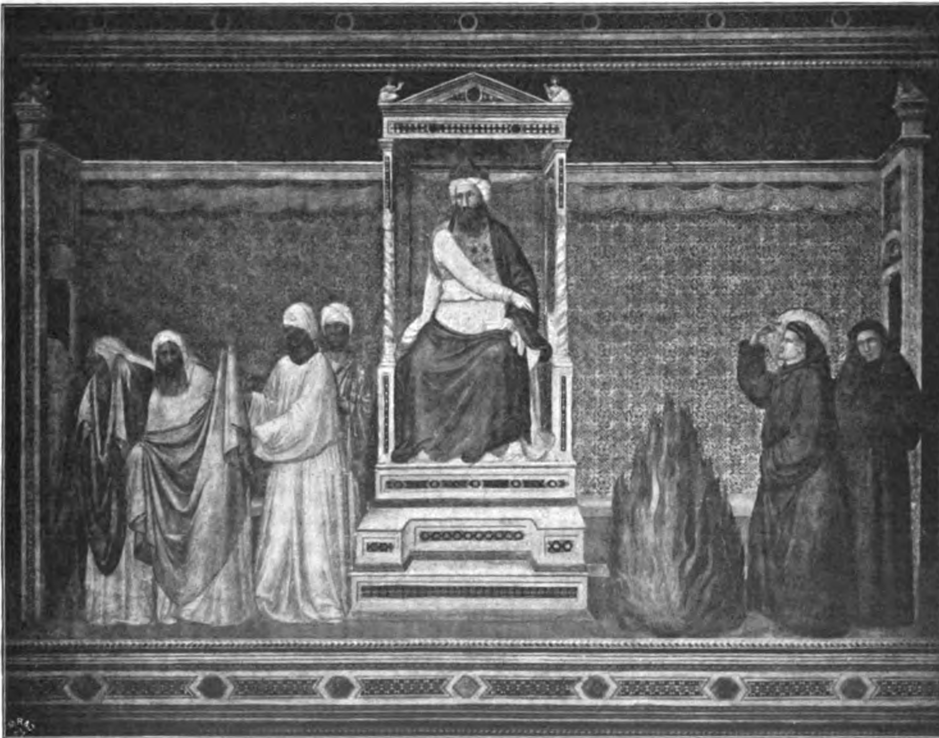


Abb. 136. Die Feuerprobe vor dem Sultan. Wandbild in Santa Croce zu Florenz.
(Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz.)

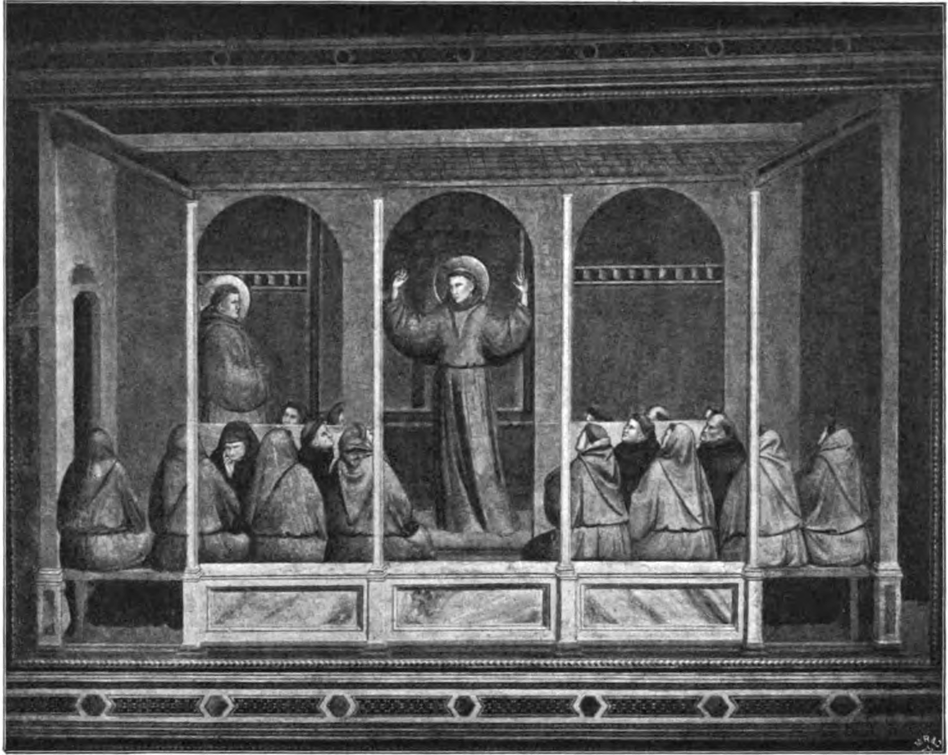


Abb. 137. Die Erscheinung in Arles. Wandbild in Santa Croce zu Florenz.
(Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz.)

tinischer Kunstübung von den Neuerungen des Toskaners nichts wissen wollte. Daß es an solchen, welche Giottos Kunst feindlich gegenüber standen, nicht gefehlt habe, dürfte man schon aus der gesetzmäßig wiederkehrenden Erfahrung, welche keinem Genie erspart bleibt, schließen; ein besonderer Hinweis darauf, und zwar könnte man hierbei gerade an die Venetianer denken, ist in Petrarcas Testament gegeben. Der seine letzte Lebenszeit in den Euganeischen Bergen bei Padua verbringende Dichter vermachte mit folgenden Worten ein Madonnenbild Giottos an Francesco da Carrara, den Herrn von Padua: „Ein Werk des ausgezeichneten Malers Giotto, welches mir von meinem Freunde Michele Vanni aus Florenz geschickt worden ist, ein Bild, dessen Schönheit die Ignoranten nicht erkennen, die Meister der Kunst aber anstaunen."

Vasari weiß zu erzählen, daß der Künstler in einer anderen Stadt in der Nähe Paduas, in Verona, thätig gewesen sei, und führt einige für den Palast Can grandes ausgeführte Bilder, darunter ein Porträt, sowie eine Tafel in San Fermo an. Möglicherweise hat er recht, aber alle, nicht in älteren Quellen nachzuweisenden Angaben des Künstlerbiographen über Giotto sind mit größter Vorsicht aufzunehmen. In seiner Zeit behauptete man schon allerorten, Werke des gefeierten Malers zu besitzen, und er selbst wußte nicht scharf zwischen dem Stil des Meisters und seiner Schüler zu unterscheiden. So konnte es kommen, daß er unter anderem die Fresken der Legende einer heiligen Michelina in Rimini jenem zuschrieb, einer Nonne, welche erst 1356, also zwanzig Jahre nach Giottos Tode gestorben ist, und von den sechs Darstellungen der Geschichte Hiobs im Camposanto zu Pisa, die er als Werke Giottos anführt, wissen wir heute urkundlich, daß sie von Francesco da Volterra herstammen. So muß denn auch die

Richtigkeit der Angabe, der Meister habe im Palast der Este und in Sant Agostino zu Ferrara, sowie in Urbino einiges gemalt, dahingestellt bleiben. Dagegen steht es durch Riccobaldo fest, daß er vor 1313 in Rimini gearbeitet hat, wahrscheinlich in San Francesco, der Kirche, welche im XV. Jahrhundert zum „Ruhmestempel des Sismondo Malatesta“ umgeformt wurde.

So groß das über Giottos weiterem Leben schwebende Dunkel aber auch ist, so gelingt es doch vielleicht wenigstens ein wichtiges Ereignis aus demselben hervorzuheben. Der etwa um 1334, jedenfalls noch zu Lebzeiten des Künstlers schreibende Verfasser eines Dantekommentars, des sogenannten „Ottimo“, der sicher wohlunterrichtet war, sagt: „Es war und ist Giotto unter den Malern in Florenz der erste, seine Werke bezeugen es in Rom, in Neapel, in Avignon, in Florenz, in Padua und in vielen Gegenden der Welt.“ Diese Aussage ist bisher nicht genügend berücksichtigt worden. Ja, seit die verdienstvollen Geschichtsschreiber der italienischen Malerei: Crowe und Cavalcaselle einen Aufenthalt Giottos in Frankreich in Abrede gestellt haben, ist davon nicht mehr die Rede gewesen. Vasari hat allerdings so verwirrte und unrichtige Angaben über diese Reise und die Beziehungen Giottos zu Benedikt XI., Clemens V. und Benedikt XII. gebracht, daß man berechtigt schien, dies alles in das Bereich der Fabel zu verweisen. In der ersten Ausgabe seiner Biographien weiß er noch nichts von einer Berufung des Meisters durch Clemens V., in der zweiten aber gibt er eine scheinbar sehr bestimmte Aussage, daß nämlich Clemens V. nach seiner Papstwahl (1305) ihn von Perugia aus mit sich nach Avignon genommen, daß Giotto bis 1316 in Frankreich, in dieser Stadt und an vielen anderen Orten, Werke ausgeführt habe, daß er die Sendung eines schönen von Andrea Pisano gefertigten Bronzekruzifixes an den Papst vermittelt und daß er, reich und mit Ehren überhäuft nach Florenz zurück-



Abb. 138. Die Vision des Augustinus und des Bischofs. Wandbild in Santa Croce zu Florenz.
(Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz.)

kehrend, ein Porträt Clemens' V. mitgebracht habe, das er später seinem Schüler Taddeo Gaddi geschenkt. Diese letzteren Mitteilungen sehen doch nicht nach rein aus der Luft gegriffener Erfindung aus, und so unrichtig der Zeitpunkt der Berufung ist — Clemens V. ist gar nicht in Italien gewesen — so hat Vasari doch wohl auf Grund bestimmter älterer, nicht auf uns gekommener Nachrichten den Aufenthalt Giottos in Frankreich und zwar zu Zeiten jenes Papstes behauptet. Hier liegt schwerlich, wie man annimmt, eine Verwechselung mit einer späteren, uns bekannten, durch Benedikt XII. ergangenen Aufforderung vor. Dies, und damit Giottos Thätigkeit in Frankreich zu Lebzeiten Clemens', scheint mir aber zur Gewißheit erhoben zu werden durch ein drittes mit dem Ottimo und Vasari übereinstimmendes interessantes Zeugnis, welches, bisher in dieser Streitfrage nicht berücksichtigt, Benvenuto Cellini verdankt wird. Derselbe bringt an jener bekannten Stelle im zweiten Buche (XXVII. Kapitel), wo er gelegentlich der Schilderung der Gerichtsscene in Paris die sonderbare Erklärung für die geheimnisvollen Eingangsworte des VII. Gesanges von Dantes Inferno: „Pape Satàn, pape Satàn aleppe" aus dem französischen Portierruf: „paix, paix Satan; allez, paix" gibt, folgende Mitteilung: „Denn Dante und der Maler Giotto waren zu gleicher Zeit in Frankreich und zwar hauptsächlich in Paris." Die Bestimmtheit dieser auf eine andere Quelle als Vasaris Angaben zurückgehenden, wahrscheinlich eine in Frankreich erhaltene Tradition wiedergebenden Aussage entscheidet, wie mir dünkt, die Frage.

Da nun an Dantes Reise wohl kaum noch jemand zweifeln dürfte und dieselbe in die Jahre 1307—1310 angesetzt werden muß, so gewännen wir auch für diejenige Giottos eine ungefähre Zeitbestimmung. Im März 1309 schlug Clemens V. seinen Wohnsitz in Avignon auf; höchst wahrscheinlicherweise hat er, da sein Bestreben sogleich auf die würdige Ausstattung



Abb. 139. Die Beweinung des heiligen Franz. Wandbild in Santa Croce zu Florenz.
(Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz.)

der päpstlichen Residenz gerichtet sein mußte, in eben jenem Jahre Giotto zu sich kommen lassen. Ob dieser schon damals in Gesellschaft Dantes sich in Frankreich aufhielt oder erst von Avignon aus nach Paris ging und dort mit dem großen wandernden Verbannten zusammentraf, muß freilich unbeantwortet bleiben. Gern malte die Phantasie sich dieses Zusammensein näher aus, gern folgte sie der Versuchung — da der Ottimo Commento ja sagt, Giotto habe an vielen anderen Orten in der Welt gemalt —, Giotto zum Begleiter Dantes auch auf seiner weiteren, wahrscheinlich über Holland bis England und dann bis nach Köln führenden Reise zu machen — hier aber gebietet die Vorsicht Halt. Wir müssen uns an dem bescheidenen Wissen genügen lassen, daß Giotto in Avignon und in anderen Städten Frankreichs Werke, die nicht mehr erhalten sind, ausgeführt und daß er längere Zeit, ja wohl Jahre, dort zugebracht hat. Wer weiß, ob Vasari das Datum der Heimkehr: 1316 nicht doch einer glaubwürdigen Quelle entlehnt hat.



Abb. 140. Die Stigmatisation des heiligen Franz. Wandbild in Santa Croce zu Florenz.

In der folgenden Zeit bis 1329 dürfen wir uns Giotto zumeist in Florenz angesessen denken mit Unterbrechungen durch Reisen, welche ihn in manche Städte in und außerhalb Toskanas geführt haben mögen. So läßt ein Dokument, nach welchem sein Sohn Francesco als Prokurator des Vaters dessen Tochter Bice ein Grundstück in Vespignano cediert, auf eine Abwesenheit im Jahre 1318 schließen. Eine Thätigkeit in Ravenna, von welcher Vasari berichtet, scheint, wenn auch die von ihm erwähnten Bilder in San Francesco nicht erhalten sind, durch freilich leider sehr restaurierte Freskenreste, welche die vier Evangelisten und die vier Kirchenväter schreibend darstellen, an der Decke einer Kapelle in San Giovanni Evangelista außer Zweifel gesetzt zu werden. Vasari wird auch wohl recht haben, wenn er sagt, Dante habe dem Freunde die Berufung dorthin ausgewirkt. Eine bestimmte Datierung aber ergibt sich nicht daraus, da der Dichter ja längere Zeit der Gastfreundschaft Guido Novellos von Polenta, welche seinem unsteten Leben eine neue Heimat und seinem Geist die Ruhe für die Vollendung der Göttlichen Komödie schenkte, sich erfreut hat. Vielleicht war so den Freunden ein Wiedersehen und Zusammenleben noch in den Jahren 1320 oder 1321 vergönnt, kurze Frist vor dem Augenblicke, welcher Giotto die Nachricht brachte, daß am 14. September des letzteren Jahres Dante der Welt entrissen sei. Das Gefühl der Vereinsamung, welches den durch solchen Abschied tief getroffenen Giotto überwältigt hat, dürfen wir ahnen. Fortan war er allein der Vertreter einer gemeinsam mit Jenem geschaffenen Kultur, deren Bereicherung mit neuen Elementen des Wissens

und der Bildung durch den in jener Zeit eben erst seine ersten Studien betreibenden Petrarca er selber nicht mehr erleben sollte.

Im Jahre 1322, denn diese bestimmte Angabe dürfen wir Vasari wohl glauben, folgte er einer Aufforderung des Herren von Lucca, Castruccio, für den er ein in San Martino gestiftetes, verschollenes Tafelbild malte, welches die Heiligen Petrus, Regulus, Martinus und Paulinus, die dem in der Luft thronenden Christus einen Kaiser und einen Papst empfehlen, darstellte. Auch behauptete man, daß er die Pläne für ein, thatsächlich in jenem Jahre von Castruccio in Lucca errichtetes, Augusta genanntes Kastell gefertigt habe.

Was die Aufträge von Piero Saccone anbetrifft, welche ihn nach Arezzo geführt hätten, so ist Vasaris Angabe, daß Giotto 1327 die Zeichnung für das von Agostino und Agnolo von Siena ausgeführte, im Dom befindliche Grabmal des Guido Tarlati gemacht, sicher irrig, und von einem Tafelbilde mit kleinen Figuren, welches der Kunstliebhaber Baccio Gondi im XVI. Jahrhundert aus Arezzo nach Florenz brachte, wissen wir nichts Näheres. Die zwei weiteren von Vasari erwähnten Arbeiten des Künstlers in Arezzo: eine Steinigung des heiligen Stephanus und ein heiliger Martin im Vescovado sind nicht erhalten. Vielleicht waren dies aber falsche Zuschreibungen, denn die Heiligen Franz und Dominicus in San Francesco und das Kruzifix in der Badia, welche der Biograph gleichfalls erwähnt, sind sicher nicht von Giottos Hand.

* * *

In Florenz selbst aber scheint der Meister eine außerordentlich reiche Thätigkeit entfaltet zu haben. Das meiste freilich ist heute nicht mehr sichtbar und kann nur kurz angeführt werden. Als gut beglaubigt dürfen wir die bereits von Ghiberti genannten Werke betrachten, so die Fresken in der Tribuna der Badia, unter denen Vasari eine Verkündigung als besonders schön hervorhebt, das Gemälde auf dem Hochaltar und eine Madonna mit zwei Figuren über einem Portal ebendaselbst; in Ognissanti den Wandschmuck einer Kapelle, vier Tafelbilder (darunter ein von Michelangelo sehr gelobtes mit dem „Tod der Maria"), ein Kruzifix und eine Halbfigur der Madonna über einer Thür; in San Giorgio ein Tafelbild und ein Kruzifix; in Santa Maria Novella ein den heiligen Ludwig mit dem Stifter Paolo di Lotto Ardinghetti und dessen Frau (nach Vasari) darstellendes Bild auf den Chorschranken und ein Kruzifix; in Santa Croce die Fresken von vier



Abb. 141. Der heilige Ludwig von Toulouse.
Wandbild in Santa Croce zu Florenz.
(Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz.)



Abb. 142. Der heilige Ludwig. Wandbild in Santa Croce zu Florenz.
(Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz.)

Kapellen und vier Tafeln; im Palazzo della Parte Guelfa als Wandbild eine Darstellung des christlichen Glaubens (mit einem Bildnis Clemens' IV.), und im großen Saale des Palazzo del Podestà (außer den früher erwähnten Fresken in der Kapelle) eine allegorische Komposition: „die von Vielen bestohlene Stadtgemeinde", welche nach Vasari „in der Gestalt eines das Scepter haltenden sitzenden Mannes dargestellt war, welcher auf dem Kopfe eine Wage, als Symbol der gerechten Urteile, trug und von vier Tugenden: von der Tapferkeit mit dem Mut, von der Klugheit mit den Gesetzen, von der Gerechtigkeit mit den Waffen und von der Mäßigung mit Worten unterstützt wird", eine Allegorie, welche vermutlich für Ambrogio Lorenzettis Fresken im Palazzo publico zu Siena den Ausgangspunkt gegeben hat. Vasari fügt dieser Liste noch die das Leben Johannes des Täufers schildernden Wandgemälde in einer Kapelle von Santa Maria del Carmine, von denen einige kleine Fragmente nach London und Liverpool gekommen sind, und fälschlich einige andere noch zu erwähnende Gemälde in Santa Croce, sowie ein Kruzifix in San Marco hinzu.

Erhalten sind von allen diesen Schöpfungen nur das Kruzifix in Ognissanti, die Kruzifixe in Santa Maria Novella und Sant Marco, eines (oder zwei) der Tafelbilder in Santa Croce und die Wandgemälde in zwei der Kapellen ebendaselbst.

Schon bei der Betrachtung der Fresken in Assisi ist uns die hohe Bedeutung, welche Giottos neue künstlerische Auffassung des Gekreuzigten für die christliche Kunst hat, bewußt geworden. Die gleiche, unser Herz mit tiefem, aber sanftem Mitleid erfüllende und zugleich Trost spendende Gestalt, aus welcher nicht der Kampf des Leidens, sondern der Frieden des Todes nach überstandenem Leiden spricht, erscheint unserem Blick in des Meisters Kruzifixen, welche, in gewaltigen Dimensionen dereinst über den Chorschranken emporragend, die Seelen der Gläubigen gen Himmel wiesen.

Zwei Gruppen sind unter den mit Giotto in Beziehung zu setzenden und den neuen Typus zeigenden Kruzifixen — und es gibt deren eine größere, freilich meist von Mitarbeitern und Schülern ausgeführte Anzahl — zu unterscheiden: eine ältere, welche eine einfache Endigung des Kreuzes mit rechteckigen Tafeln und eine noch deutliche Beziehung in der Formensprache zur byzantinischen Richtung aufweist, und eine jüngere, welcher eine reichere dekorative Ausstattung mit gotischen Vierpässen und eine rein Giotteske Figurenbildung zu eigen ist. Beiden gemeinsam ist die bereits in der vorangehenden Kunst auftretende Darstellung der Brustbilder von Maria und Johannes an den Enden des Querarms, sowie die zierliche



Abb. 143. Die heilige Klara. Wandbild in Santa Croce zu Florenz.
(Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz.)

aus der Zeit der Cimabues Cyklus in der Oberkirche zu Assisi abschließenden Wandbilder, mit deren Stil es ganz übereinstimmt, gewahren. Vasari wurde offenbar nur durch den altertümlichen Stil veranlaßt, eines Schülers, des Puccio Capannas Mitarbeit anzunehmen. — Als Schülerarbeiten nach diesem Vorbild erscheinen ein (mit einem Wappen unten versehenes) vielleicht, was die Hauptfigur betrifft, doch teilweise von Giotto gemaltes Kruzifix in Santa Croce, wo man den lehrreichen Vergleich mit einem anderen aus der Richtung Cimabues anstellen kann, und eines in der kleinen Galerie von Santa Maria Nuova.

Die zweite Gruppe, welche den freien entwickelten Stil Giottos und die Gestalt des Erlösers, wie in den Fresken zu Assisi und Padua, aber offenbar mit Absicht in ausgesprochen langen Verhältnissen stilisiert, gibt, ist durch die mächtigen Kruzifixe in der Arenakapelle und in Ognissanti zu Florenz vertreten (Abb. 128, 129). In ihnen haben wir unzweifelhaft echte Werke des

farbige Ornamentierung des verbreiterten Teiles des Stammes, die spätere Bildung bringt am oberen Ende die Halbfigur des segnenden Christus an Stelle der Inschriftstafel.

Das bedeutendste Exemplar der ersten Gruppe ist das Kruzifix in Santa Maria Novella (Abb. 127). Eine dokumentarische Notiz aus dem Jahre 1312, Ghibertis Aussage bekräftigend, besagt, daß in jener Kirche ein von Giotto gefertigtes Kruzifix sich befand, für welches damals ein Rinuccio del Puccio, welcher bei Giotto für die Dominikanerkirche in Prato ein heute nicht mehr bekanntes Bild bestellt hat, eine ewige Lampe stiftete. Aber es fragt sich, ob das jetzt über dem Hauptportale aufgehängte Bild eben dieses Kruzifix ist oder es nicht noch ein anderes, jetzt verschollenes solches Werk dort gab. Die künstlerische Bedeutung des Gemäldes, der Kopf Christi und die Figur der Maria scheinen mir jedoch unzweifelhaft für Giotto zu sprechen, und zwar dürfen wir darin eine der frühesten Arbeiten des Meisters

Meisters vor uns, vielleicht ist ein solches auch in dem Bilde von San Marco zu erkennen, während die ganz verwandten Darstellungen in San Felice und Santa Felicità wieder als Arbeiten von Schülern zu bezeichnen sind. Von zwei in kleineren Verhältnissen ausgeführten Kruzifixen, wie sie später besonders viel von den Malern in Siena ausgeführt wurden, haben wir nur Nachrichten. Das eine, mit Giottos Namen bezeichnet, sah Vasari im Kloster degli Angeli im Besitze der Kamaldolensers Don Silvestro Razzi, das andere war im Besitze Lorenzo Medicis (Inventar von dessen Kunstschätzen).

Verdankt die christliche Kunst Giotto den Typus der Darstellung des Gekreuzigten, welcher, wenn auch in den folgenden Jahrhunderten auf Grund fortschreitender Studien nach der Natur zu immer höherer Formenvollendung ausgebildet, doch der Idee nach dauernd sich erhalten hat, so darf der Giovanni Pisanos Hinweisen folgende Meister auch als der Schöpfer der

fortan nur weiter sich entwickelnden Mariendarstellung gefeiert werden. Die Umgestaltung, welche die ältere byzantinische Komposition der von Engeln umgebenen thronenden Madonna in dem Bilde der Akademie durch eine mehr das Menschliche königlicher Majestät Betonende erhielt, haben wir schon früher ins Auge gefaßt. Diese Veranschaulichung himmlischer Herrlichkeit im Gleichnis einer feierlichen, höfischen Ceremonie, wie es die Volksphantasie in den Laudi dichterisch gegeben hatte, ist im höheren Grade noch für die Darstellung der Krönung der Maria, ein in Santa Croce aufbewahrtes fünfteiliges Altarbild (Abb. 130), welches Giotto für die Baroncellikapelle dieser Kirche gemalt hat und das er ausnahmsweise mit seinem Namen bezeichnete, charakteristisch: eine schier unzählbare, die ganze Bildfläche erfüllende Menge von Engeln und Heiligen reiht sich zu beiden Seiten des Thrones, auf welchem Christus der sich vor ihm sanft neigenden Maria die Krone aufsetzt, an einander; Musik eines reich zusammengesetzten Orchesters und Gesang begleitet den feierlichen Akt, alle Blicke hängen an demselben, freudige, aber von der königlichen Gegenwart in strenge Grenzen gebannte Festesstimmung spricht aus jedem Auge. Hat — so könnte man sich fragen — der Künstler, wie er der Erinnerung an päpstliche Ceremonien in anderen Werken Ausdruck gab, hier einem vom kaiserlichen Hofstaat empfangenen Eindruck ideale Gestaltung verliehen? Ist er dem, von seiner hohen Aufgabe wunderbar durchdrungenen deutschen Könige, von welchem Dante das Heil Italiens, das Heil der Welt erwartete, auf jener Römerfahrt begegnet, welche einem höchsten Streben ein so frühes tragisches Ende bereiten sollte? Wenn es einen auf dem Throne gegeben hat, dem die auf diesem Bilde geschilderte reine Hoheit zu eigen war, ist dies der Erbe des hohenstaufischen Ideals, der Luxemburger Heinrich VII., gewesen!

Von nicht minderer Bedeutung aber als diese Darstellung der Maria als Himmelskönigin ist die schlichtere der Mutter mit dem Kinde geworden. Zum erstenmale hat Giotto diese uns in einem Medaillon der Oberkirche von Assisi vor Augen gebracht (Abb. 131). Hier schon bringt er an Stelle der byzantinischen Tracht eine einfach natürliche Gewandung und wagt es, das Kind in lebhafter Bewegung und mit fröhlichem Ausdruck, im Profil gesehen, zu geben, wie es die Aufmerksamkeit der sinnenden Maria auf sich zu lenken versucht. Ähnlich wie hier, hält sich auf dem Altarbild der Nikolauskapelle in der Unterkirche, welches auf den Seitenteilen mit den Halbfiguren von Nikolaus und Franz geschmückt ist, der hier stehende Knabe am Gewande der Mutter



Abb. 144. Die heilige Elisabeth. Wandbild in Santa Croce zu Florenz.
(Nach Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz.)

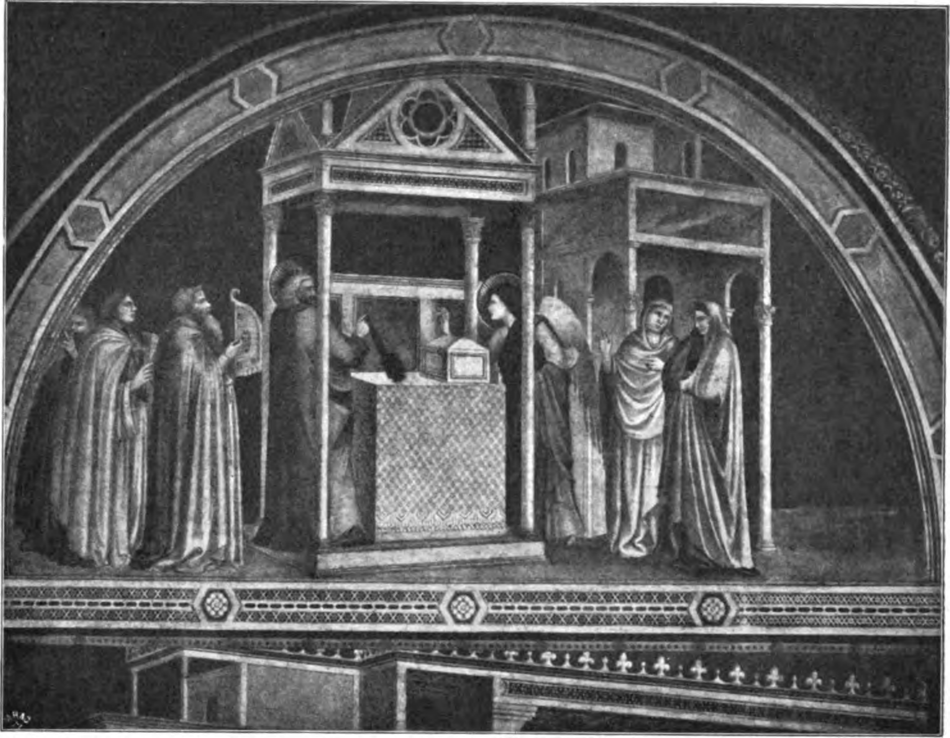


Abb. 145. Die Verkündigung der Geburt Johannes des Täufers.
Wandbild in Santa Croce zu Florenz.
(Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz.)

fest. Und das gleiche Motiv kehrt auf einem fünfteiligen Altarbilde, jetzt im Refektorium von Santa Croce, wieder. Dieses, wie mir dünkt, ein bedeutendes Werk des Meisters aus dessen früher Zeit, etwa um 1300, vielleicht eines der von Ghiberti in jener Kirche erwähnten vier Gemälde, enthält außer der Madonna die groß gezeichneten Brustbilder der Heiligen Johannes des Täufers, Petrus, Nikolaus und Benedikt. Endlich macht sich eine Steigerung der Lebendigkeit in der Beziehung zwischen Mutter und Kind und der Bewegung des zu ihr aufstrebenden, nach ihrem Gesichte fassenden Kindes in einer mit dem Namen Giottos bezeichneten Madonna, welche sich früher in der Sammlung der Brera zu Mailand befand. Diese Tafel bildet das Mittelstück eines Altars, der, auf vier Seitenteilen die großartigen Giottos späteren Stil verratenden Gestalten in ganzer Figur der Heiligen Michael, Paulus, Petrus und des Engels Gabriel enthaltend, in der Pinakothek zu Bologna aufbewahrt wird (Abb. 132). Eine Tradition behauptet, der Meister habe dies Werk für einen Goro Pepoli, welcher 1330 die Kirche Santa Chiara degli Angeli in Bologna baute, ausgeführt. Sehr bemerkenswert erscheint in dem Altar das Bestreben Giottos, die vereinzelten Figuren auf den Flügeln in bewegter Haltung darzustellen, ja der Versuch ist gemacht, die architektonischen Schranken zu durchbrechen, welche die Heiligengestalten im gotischen Schrein isolieren, indem Gabriel in unmittelbare Beziehung zu Maria gesetzt wird, mag auch hierfür zunächst das dramatische Bedürfnis, den Engel durch seine Thätigkeit als den „Verkündiger“ zu kennzeichnen, bestimmend gewesen sein. — Bezüglich des Madonnenbildes, welches Petrarca besaß, haben wir keine weiteren Nachrichten.

Die in diesen Marienbildern gegebene Verherrlichung des rein Menschlichen der Mutterliebe, dem heiter Naiven des Kindes-

wesens die Motive entnehmend, schließt alle später in der Renaissance gegebenen Variationen als Thema gleichsam schon in sich. So unendlich groß auf den ersten Blick der Abstand einer Raphaelischen Madonna von einer Giottoschen erscheinen mag, so wird der aufmerksam alle dazwischen liegenden Stadien der Formenentwickelung Betrachtende doch den unlöslichen Zusammenhang gewahren, in welchem das Vollendete zu dem noch in bescheidenen Ausdrucksgrenzen Gehaltenen, Angedeuteten steht. Das Entscheidende für eine große Kunstentwickelnng sind die Ideen, und der Genius, welcher zuerst für dieselbe eine Form bringt, und jener, welcher die letzte höchste findet, reichen sich die Hand.

Wenige andere Tafelbilder von Giotto sind außer den erwähnten noch heute aufzufinden. Der Louvre in Paris besitzt eine frühe, mit dem Namen bezeichnete „Stigmatisation des heiligen Franz“, mit darunter befindlichen Predellentafeln: „der Traum Innocenz' III.“, „die Bestätigung der Regel“ und „die Vögelpredigt“, Darstellungen, welche mit geringfügigen Veränderungen die Bilder in der Oberkirche zu Assisi wiedergeben (Abb. 133). In der Münchener Pinakothek werden dem Meister mit Recht drei allerdings durch Übermalung etwas entstellte Bilder, welche die Stileigentümlichkeiten der „Jugendgeschichte Christi“ und der Magdalenenlegende in der Unterkirche aufweisen, zugeschrieben: „das Abendmahl“, welches wie eine Vorstudie zu dem Fresko in Padua wirkt, „die Kreuzigung mit dem knieenden heiligen Franz“, der Darstellung in Assisi nahe verwandt, und „Christus in der Unterwelt“. Die letztgenannte eigentümliche Komposition darf als eine Ergänzung des Cyklus in Padua unser besonderes Interesse erregen, auch schon deswegen, weil eine solche Giottosche Komposition Jacopo Bellini und Andrea Mantegna, nach deren Werken zu schließen, bekannt gewesen sein muß. Schon Giotto zeigt über dem Hölleneingang Teufel,

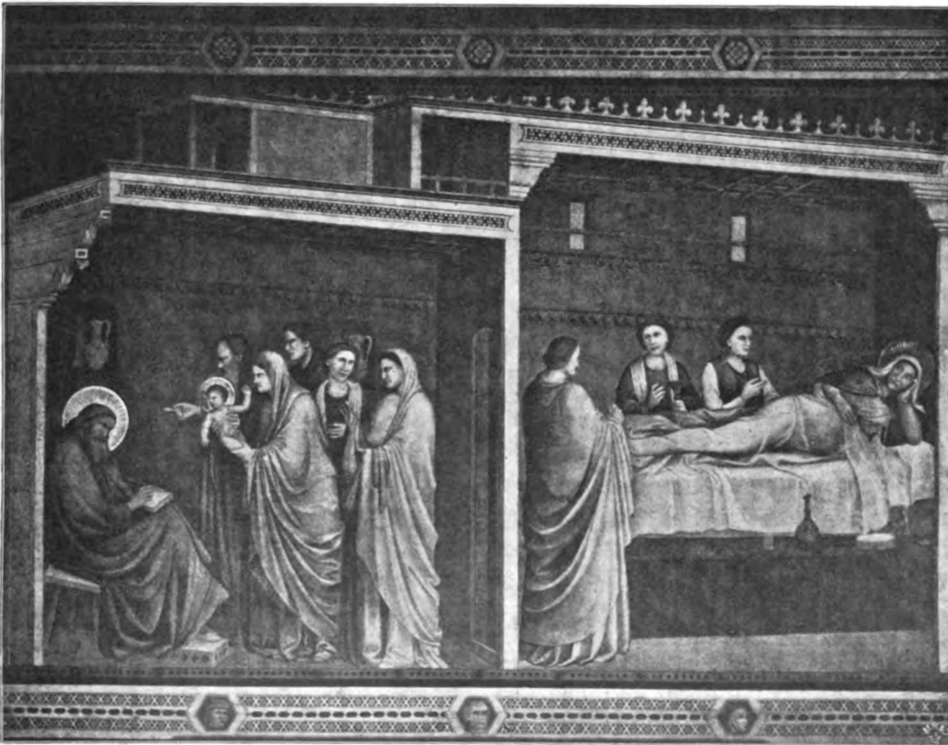


Abb. 146. Die Geburt Johannes des Täufers. Wandbild in Santa Croce zu Florenz.
(Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz.)

welche Verdammte hinabzerren und in ohnmächtiger Wut dem Erlöser wehren möchten, und neben Christus, welcher, die Siegesfahne in der Hand, einem von vielen anderen gefolgten Greise aus der Tiefe hilft, den als den ersten befreiten guten Schächer mit dem Kreuz. — Als echtes Werk wird von Crowe und Cavalcaselle noch ein mit freilich zweifelhafter Inschrift versehenes kleines „Abendmahl“ im Besitz der Fürstin einiges über die beiden anderen an. In der Kapelle Giugni, welche den Aposteln geweiht war, sah man das Martyrium vieler derselben dargestellt. In derjenigen der Tosinghi und Spinelli waren die Geburt der Maria, die Vermählung, die Verkündigung, die Anbetung der Könige, die Darstellung im Tempel (offenbar nach Vasaris Worten ganz ähnlich wie in Assisi und Padua) und der Tod der Jungfrau, „wo die Apostel und



Abb. 147. Das Gastmahl des Herodes. Wandbild in Santa Croce zu Florenz.
(Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz.)

Orloff angeführt. — Eine kleine Tafel mit der Kreuzabnahme, welche Lorenzo Medici besaß, ist nicht mehr nachzuweisen.

* * *

Vier Kapellen, wie uns Ghiberti mitteilt, hat der Meister in der Franziskanerkirche Santa Croce zu Florenz mit Fresken geschmückt. Nur die Wandgemälde in zweien, nämlich in denen der Bardi und der Peruzzi aber sind unter der Tünche wieder zum Vorschein gekommen. Vasari gibt eine große Anzahl sehr schöner Engel mit Fackeln in der Hand waren“, gemalt.

Leider sind die Wandbilder, mit welchen Ridolfo de' Bardi die Wände des seiner Familie gehörigen Heiligtumes rechts von dem Chor schmücken ließ, nach ihrer Aufdeckung so stark restauriert worden, daß nur die Komposition, nicht aber die malerischen Qualitäten, — von wenigen besser erhaltenen Teilen abgesehen — von Giottos Kunst erzählen. Noch einmal hat der Meister hier die Hauptmomente aus der Legende des heiligen Franz darzustellen

gehabt. Je drei Bilder sind auf den zwei Seitenwänden angebracht. Bedingte schon die Breitform der Flächen eine Veränderung der älteren Kompositionen, so ward dieselbe, wenn auch manche Beziehungen zu jenen sich finden, in noch höherem Grade durch das gereifte künstlerische Vermögen veranlaßt. Die Anordnung der Figuren, für welche eine Hervorhebung der Mitte charakteristisch ist, zeigt bei stärkerer Sonderung eine größere Strenge, der Ausdruck eine höhere Natürlichkeit. Man gewinnt den Eindruck jener festen Gesetzmäßigkeit, welche eine andere künstlerische Gestaltung gar nicht denkbar erscheinen läßt, und so haben denn auch spätere florentinische Künstler kaum mehr an dem Wesentlichen derselben zu rütteln gewagt. Die beiden frühesten Lebensereignisse des Heiligen sind in die Lunettenfelder oben verlegt: die „Lossagung vom Vater“ und die „Bestätigung der Regel“ (Abb. 134, 135). Darunter folgen „die Feuerprobe vor dem Sultan“ (Abb. 136), bezüglich deren man allerdings zweifeln könnte, ob nicht die, Franz in die Mitte bringende, Darstellung in Assisi, welche hier mit Rücksicht auf die Raumverhältnisse entscheidend verändert werden mußte, als eine glücklichere zu betrachten sei, und die „Erscheinung in Arles“ (Abb. 137). Ganz unten ist die Doppelhandlung der Visionen des Augustinus und des Bischofs von Assisi und die „Beweinung des Heiligen“ gegeben (Abb. 138, 139). In Sonderheit die in ihrer Schlichtheit ergreifende letztere Darstellung muß als ein Zeugnis der großen Entwickelung, welche Giottos Stil gehabt hat, bewundert werden. Über dem Eingang der Kapelle brachte er die „Stigmatisation“ (Abb. 140), an der Fensterwand unter gotischen Ädiculen die Heiligen Bischof Ludwig und König Ludwig, Klara und Elisabeth von Ungarn (Abb. 141—144), an dem Gewölbe in vier Medaillons die Armut, Keuschheit, den Gehorsam und Franz, in der Leibung des Eingangsbogens die

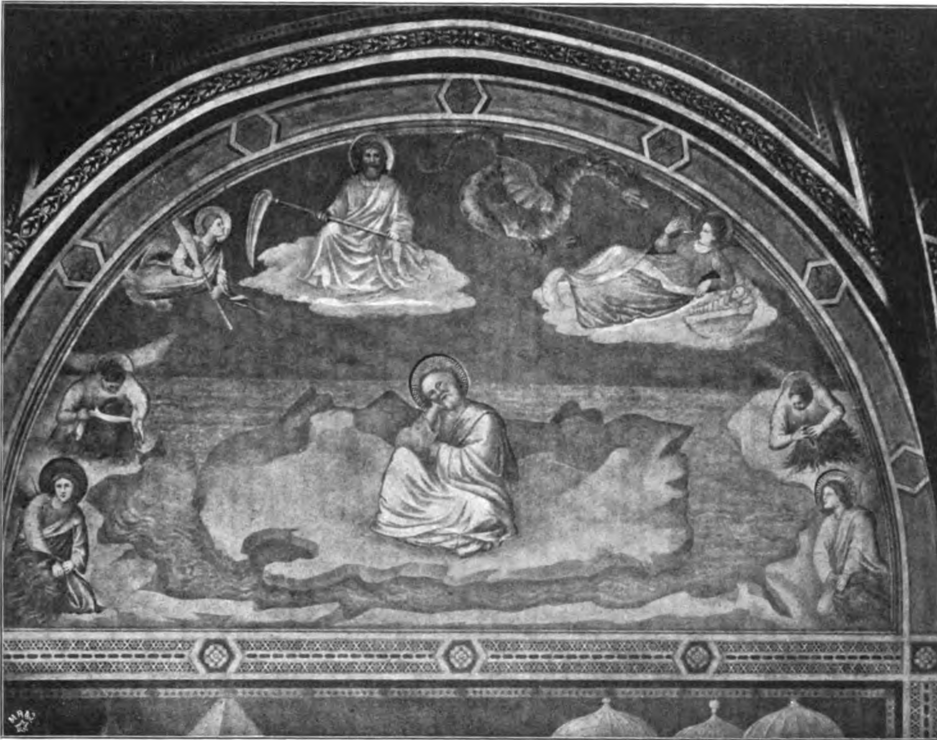


Abb. 148. Johannes der Evangelist auf Patmos. Wandbild in Santa Croce zu Florenz.
(Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz.)

vier Evangelisten und die vier Kirchenväter an.

Genaueres über die Datierung dieser Fresken ist nicht anzugeben; sie müssen, und zwar vermutlich bald nach 1317, in welchem Jahre Ludwig von Toulouse kanonisiert wurde, entstanden sein. In eine noch spätere Zeit, in die Periode eines zu höchster großartigster Entfaltung gelangten Stiles, führt uns der malerische Schmuck der Kapelle Peruzzi, welcher in je drei Darstellungen auf den beiden Seitenwänden Johannes Evangelista und Johannes Baptista feiert, in der Wandung des Bogens Prophetenköpfe und an der Decke die vier Evangelistensymbole zeigt. Die Verkündigung der Geburt des Täufers schildert das oberste Bild. Erschreckt hält Zacharias in seiner Opferhandlung vor dem Altar inne, als ihm die Weissagung von dem beflügelten Schrittes heraneilenden Engel zu teil wird. Feierlich Musik machende Männer und zwei Frauen in mächtig drapierten Gewändern rahmen die Scene ein (Abb. 145). — Das zweite Gemälde eröffnet dem Blick zwei aneinander stoßende Gemächer. Rechts sind Frauen mit der heiligen Elisabeth beschäftigt, links bringen andere in gehaltenem Schritte Zacharias das Kind, welcher mit einem aus der Tiefe innerer Bewegung aufsteigenden Blick dem mit edler Freiheit sich gebärdenden Knaben den Namen gibt (Abb. 146). — Darunter gewahren wir in eigentümlicher Zusammenziehung verschiedener zeitlicher Momente Herodes beim Gastmahl, die im Tanzschritt schreitende, sich selbst Musik machende Tochter, den Krieger, welcher das Haupt Johannis bringt, und seitwärts Herodias, wie sie von Salome dasselbe empfängt (Abb. 147). — Aus der Geschichte des Evangelisten sind drei Momente gewählt. Der erste ist die apokalyptische Vision des auf einer kleinen öden Felseninsel schlafenden Greises. Die Engel, welche die vier Ungeheuer hervorbringen, umgeben ihn; in der Höhe naht der Drache der Frau mit dem Kinde, thront Gottvater mit der Sichel und fliegt ein Engel mit dem Beil (Abb. 148). —



Abb. 149. Johannes der Evangelist erweckt die Drusilla. Wandbild in Santa Croce zu Florenz.
(Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz.)

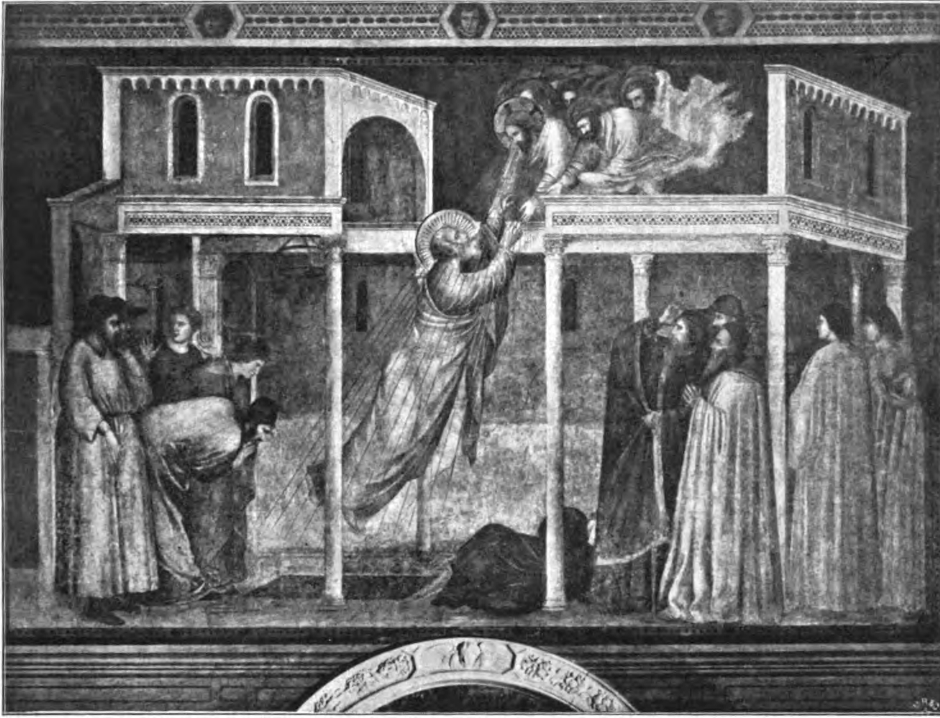


Abb. 150. Die Himmelfahrt Johannes des Evangelisten. Wandbild in Santa Croce zu Florenz. (Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz.)

Es folgt „die Erweckung der Drusilla“. In mächtiger Bewegung erhebt Johannes, ein wahrer Nachfolger des den Lazarus ins Leben zurückrufenden Heilandes, von Betenden umgeben, durch die seiner Hand entströmende Kraft die Gestorbene von der Bahre. Mit der Würde eines antiken Chores weilen die Leidtragenden dem Vorgang bei (Abb. 149). — Zu unterst ist die Himmelfahrt des als letzter verschiedenen Apostels dargestellt. Strahlen ziehen aus geöffnetem Grabe, welches die staunenden verwaisten Freunde umstehen, den Sehnsuchtsvollen gen oben, wo Christus, umgeben von den freudig den Bruder begrüßenden Jüngern, ihm die Arme entgegenstreckt (Abb. 150).

Das Höchste, was Giottos Genius zu geben vermochte, ist in diesen Gemälden erreicht. Selbst die letzten Schroffheiten und Härten, welche noch in der Bardikapelle zu gewahren sind, sind hier überwunden. Mit vollkommener Freiheit verfügt der Meister über alle Mittel der Kunst, welche er in einem von rastloser Arbeit erfüllten Leben sich zu eigen gemacht hat. Läßt man angesichts dieser Schöpfungen die Phantasie sich vor seine frühen Jugendwerke in die Oberkirche zu Assisi zurückversetzen, so wird der Geist von schrankenloser Bewunderung erfüllt, derselben Bewunderung, mit welcher man das Wachsen und Werden in der Natur verehrt. Von einem Veralteten siegreich und freudig sich scheidend, hat diese geniale Kraft des Fühlens und Schauens, nie alternd, nie auch nur für kurze Frist nachlassend, im Schaffen ohne Unterlaß sich selbst beseelend, höhere und höhere Formen erzeugt, bis sie Gebilde hervorrief, wie diese der Peruzzikapelle, Gebilde an Größe der Conception und an Monumentalität des Stiles wahrlich, wie Boccaccio es aussprach, antiker künstlerischer Herrlichkeit zu vergleichen. Hier bleibt fast nichts mehr übrig, was man als unvollkommen und primitiv bezeichnen kann, außer dem Perspektivischen und Landschaftlichen: man sehe die Fülle und die Verhältnismäßigkeit der Gestalten,

das Ebenmaß der großgeformten Gesichtstypen, den wohllautenden breiten Fluß der Gewandung, die getragene sichere Bewegung! Der Genius hat gesiegt! In prophetischer Entrückung sehen wir diese erhabenen Erscheinungen unmerklich in Schöpfungen Masaccios, Lionardos und Raphaels sich verwandeln: in Masaccios Geschichte des

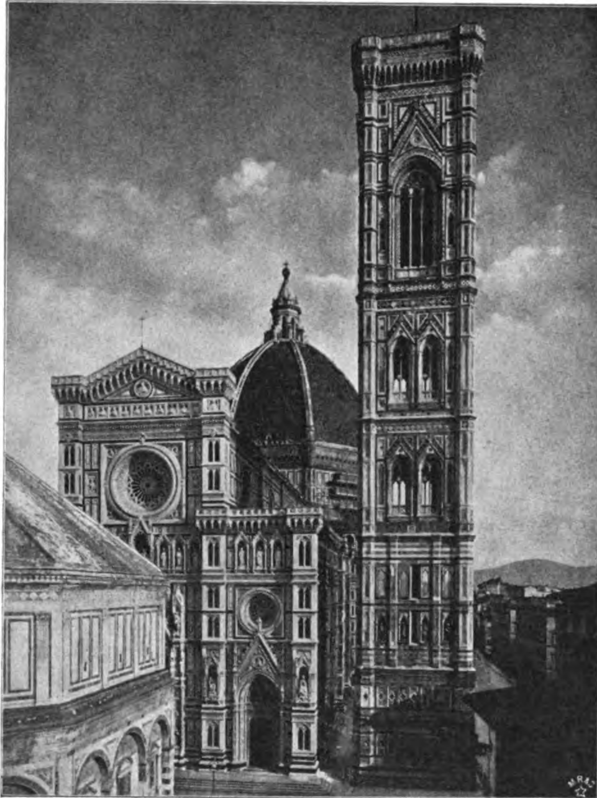


Abb. 151. Der Glockenturm von Santa Maria del Fiore in Florenz.
(Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz.)

Zinsgroschens in Santa Maria del Carmine, in Lionardos Abendmahl, in Raphaels Predigt des Paulus in Athen. Alles andere, was von edlen, ja hochbegabten Künstlern in den Zwischenzeiten hervorgebracht wurde, scheint wie ausgelöscht, und nur diese Größten drängen sich dem Geiste auf, als habe einer unmittelbar an des anderen Schaffen angeknüpft, ja als seien sie alle nur die Offenbarung eines einzigen Wesens! Es gibt Augenblicke der Betrachtung, in welchen selbst die größten Individuen, die Genies, von einem Höheren: der Idee, aufgehoben erscheinen.

* * *

Von „Giottos brigata“ spricht Sacchetti in einer seiner Novellen. Wir dürfen uns den Meister von einer großen Schar Schüler in seiner späteren Lebenszeit umgeben denken. Einzelne werden sich ihm schon früh angeschlossen haben, so in Rom Pietro Cavallini, dann während der Thätigkeit in Florenz und Assisi, wie es scheint, ein Puccio Capanna, von dem uns keine beglaubigten Werke erhalten sind, Taddeo Gaddi, welcher jahrzehntelang Giotto verbunden blieb und wohl unter dessen Augen die von Vasari Giotto selbst zugeschriebenen kleinen, jetzt in der Akademie zu Florenz aufbewahrten Bildchen der Geschichte Christi und Franz' an den Sakristeischränken von Santa Croce, sowie den „Lebensbaum“ im Refektorium dieses Klosters ausgeführt hat, und später ein seiner Thätigkeit nach noch unbekannter Stefano Fiorentino, der hochbegabte ausgelassene Bonamico Buffalmacco, Maso di Stefano und so mancher andere. Daß der Meister solchen Ateliergenossen zuweilen die Ausführung seiner Kartons überließ, sahen wir an den Fresken in Assisi und Padua, doch dürfen wir annehmen, daß er zumeist und in der Hauptsache die von ihm selbst übernommenen Aufgaben auch selbst ausgeführt, seine Schüler aber an seiner Statt für die selbständige Übernahme von Arbeiten der an ihn sich wendenden Auftraggeber empfohlen hat. Denn die an ihn herantretenden Anforderungen müssen das Maß seiner Kräfte weit überstiegen haben.

Im Jahre 1328, so erzählt Vasari im

Leben des Michelozzo, erhielt Giotto den Auftrag, Karl von Calabrien, welcher 1326 und 1327 Regent von Florenz gewesen war, zu Füßen einer Madonna im Palazzo Vecchio darzustellen. Die Bewunderung, welche der Prinz für Giotto gewann, ward zur Veranlassung, daß zwei Jahre später, am 21. Januar 1330, König Robert, Karls Vater, den Meister nach Neapel berief, ihn in seinen Hofhalt aufnahm und ihm große Ehre und Freundschaft erwies. Bis zum Jahre 1332 blieb Giotto daselbst und schmückte den königlichen Palast, das Kastell dell' Uovo und die Kirche Santa Chiara mit Wandmalereien. Alle diese Werke sind untergegangen, Neapel bewahrt kein Werk Giottos mehr; was ihm noch heute zugeschrieben wird, wie z. B. der Freskenschmuck in Santa Incoronata, stammt von der Hand der Nachahmer, die er auch dort bald fand. Ghiberti verdanken wir die



Abb. 153. Die Erschaffung Evas. Relief am Campanile zu Florenz.



Abb. 152. Die Erschaffung Adams. Relief am Campanile zu Florenz.

Mitteilung, daß er in dem Saale des Palastes „berühmte Männer" dargestellt habe, wie man sie fortan in fürstlichen und öffentlichen Gebäuden anzubringen geliebt hat. Im Kastell zog namentlich der Freskenschmuck einer Kapelle das Auge Vasaris auf sich. In den Kapellen von Santa Chiara waren nach Antonio Billi und Vasari Geschichten aus dem Alten und Neuen Testament, unter denen apokalyptische Scenen hervorgehoben werden, zu sehen. Auch in Gaeta, in der Kirche Santa Annunziata, wollte Vasari Wandgemälde Giottos, die einiges aus dem Neuen Testament schilderten, und das Selbstbildnis des Künstlers entdeckt haben.

Größere Aufgaben aber und solche, welche ihn in ein ganz anderes Bereich der Thätigkeit zogen, erwarteten ihn in Florenz. Nach vermutlich längere Zeit von den für die Größe ihrer Vaterstadt

besorgten Einsichtigen und Edlen gepflogenen Verhandlungen ward am 12. April 1334, wohl nicht ohne daß man der Dante erwiesenen unerhörten Ungerechtigkeit mit Schmerz gedachte, folgender Beschluß in Bezug auf den, wie es scheint, noch immer abwesenden Meister im Rat der Stadt gefaßt: „In dem Wunsche, daß die in der Stadt Florenz für das öffentliche Gemeinwesen begonnenen und weiterzuführenden Arbeiten ehrenvoll und schön fortschreiten, was bequem und vollkommen nicht möglich ist, wenn nicht ein erfahrener und berühmter Mann zu ihrer Leitung ausersehen wird als Meister dieser Werke, und da auf dem ganzen Erdkreis nicht einer gefunden werden kann, welcher hierfür und für vieles andere geeigneter sei, als der Meister Giotto di Bondone, Maler aus Florenz, so soll dieser in seiner Vaterstadt als ‚Großer Meister' (Magnus magister) aufgenommen und öffentlich in besagter Stadt angesehen werden, auf daß er Veranlassung habe, dauernd in ihr zu verweilen, denn bei seiner Anwesenheit werden viele von seinem Wissen und von seiner Lehre Vorteil haben, und aus ihr wird der Stadt kein geringer Ruhm erwachsen. Daher wird vorgesehen, angeordnet und beschlossen, daß die Herren Prioren und der Gonfaloniere Justitiae, zugleich mit der Behörde der zwölf viri boni im Namen der Stadt Florenz besagten Meister Giotto erwählen und bestimmen können zum Meister und Leiter des Baues der Kirche Santa Reparata und der Errichtung und Vervollkommnung der Mauern und der Festungswerke der Stadt und anderer Werke besagten Gemeinwesens."

Es ist wohl schwerlich anzunehmen, daß dem achtundsechzigjährigen Meister eine Stellung wie diese, welche das Schwergewicht seiner Thätigkeit in die Baukunst verlegte, gegeben worden wäre, hätte er seine außerordentlichen Fähigkeiten nicht schon früher auch als Architekt bewährt. Über diese Seite seines Schaffens aber sind wir noch so gut wie gar nicht unterrichtet. Schon die Bilder der Franzlegende in Assisi aber, sowie gar manche seiner späteren Schöpfungen verrieten uns, daß der Maler, inspiriert von Giovanni Pisanos und Arnolfo di Cambios Bauten, sich eifrig mit architektonischen Entwürfen beschäftigt und eine reiche Erfindungskraft auch auf diesem Gebiete bethätigt hat. Demjenigen, welcher seine besondere Aufmerksamkeit auf diese, einen edlen Geschmack an reicher Inkrustation verratenden Studien im gotischen Stil gerichtet hat, möchte sich die Frage aufdrängen, ob nicht nach Giottos Zeichnungen und Angaben ausgeführte Bauwerke noch heute unerkannt vorhanden sind, und das erste, was hierbei ins Gedächtnis kommen könnte, wären die am Ende des XIII. Jahrhunderts entstandenen Kapellenanbauten an der Unterkirche von Assisi, deren innere Inkrustierung mit schachbrett-, stern- und vierpaßförmigen Ornamenten in rotem und weißem Marmor, — welche übrigens wie einige Teile zeigen, auch für den Dom in Perugia geplant war — einen sehr individuellen und eigentümlichen Geschmack zeigt und deren klassische



Abb. 154. Die Arbeit Adams und Evas. Relief am Campanile zu Florenz.

Kapitälbildung direkt an den von Giotto ja studierten und nachgeahmten Stil der Cosmaten erinnert. Hier wäre vielleicht ein Hinweis gegeben, wie er uns sonst aber vorläufig ganz fehlt. Zu bemerken wäre höchstens, daß Vasari angibt, „man sage“, Giotto sei 1322 für Castruccio in Lucca als Baumeister thätig gewesen.



Abb. 155. Das Hirtenleben Jabals. Relief am Campanile von Florenz.

Nun, im Jahre 1334, ward ihm die Ehre zu teil, Arnolfo di Cambios Werk fortzusetzen. Offenbar ist damals der Dombau nicht weit vorgeschritten gewesen: bloß die innere Fassadenwand und die zwei anstoßenden Felder der Wände scheinen errichtet gewesen zu sein. Giotto hat, so nimmt man an, die schmalen hochaufragenden Fenster und die sie umgebende Inkrustation mit farbigem Marmor ausgeführt, nichts weiter. Der hierin sich äußernde dekorative Sinn entspricht in der That dem in den gemalten Architekturen des Meisters zu Tage tretenden künstlerischen Gefühl. Und weiter ist die Übereinstimmung auch mit dem unteren Geschoß jenes Gebäudes zu gewahren, welches Giottos Ruhm als Architekt für alle Zeiten begründet hat.

„Am 18. Juli 1334,“ so schreibt Villani in seiner Chronik, „begann man die Grundlegung des neuen Glockenturmes von Santa Reparata, neben der Kirche auf der Piazza di San Giovanni. Sie vorzunehmen und den ersten Stein zu segnen, kam der Bischof von Florenz mit dem ganzen Klerus und den Herren Prioren und den anderen Behörden, von viel Volk gefolgt, in großer Prozession, und die Grundmauern wurden in die Tiefe bis zum Wasser geführt. Und zum Vorsteher und Leiter besagten Baues wurde von der Kommune unser Mitbürger Meister Giotto gemacht, der höchste Meister in der Malerei, den es in seiner Zeit gab, und als Lohn für sein Können und seine Vortrefflichkeit ward ihm ein Gehalt ausgesetzt.“

Wie weit der herrliche, mit unvergleichlicher Leichtigkeit und freier Anmut in heiterem Farbenglanze aufstrebende Campanile, welcher wie das Symbol der Jugendzeit der florentinischen Kunst und Kultur unseren Blick bezaubert, ein Werk Giottos ist, konnte mit voller Sicherheit noch nicht bestimmt werden (Abb. 151). Gewiß wird ihm die geniale Idee des Ganzen verdankt, sollte selbst der neuerdings für den Meister in Anspruch genommene Entwurf eines dem florentinischen sehr entsprechenden Turmes in der Opera des Doms von Siena nicht von ihm herstammen. Doch hat Giotto selbst nur den untersten Teil in einer Höhe von elf Ellen bis zu der ersten Reliefreihe — dies gibt der 1373 gestorbene Pucci in seinem Centiloquio an — aufgeführt und seine Nachfolger: zuerst Andrea Pisano und dann Francesco Talenti, welcher 1358 das oberste Fenstergeschoß mit der krönenden Galerie vollendete, haben offenbar selbständig Änderungen in der Gliederung sowohl, als in der Fensteranlage und Inkrustation vorgenommen. Ein Dantekommentar aus dem Ende des XIV. Jahrhunderts bemerkt, daß Giottos Bau zwei Fehler gehabt, nämlich einmal habe er kein eigentliches Sockelgeschoß besessen und weiter sei er zu schlank gewesen. Andrea Pisano



Abb. 156. Jubal, der Erfinder der Musik. Relief am Campanile zu Florenz.

dizin), die Reitkunst, die Weberei, die Gesetzgebung, eine durch Dädalus charakterisierte Technik. An der Ostseite: die Schiffahrt, die durch Hercules angedeutete Kriegskunst, das Pflügen, die Fahrkunde, die Mathematik (oder Architektur). An der Nordseite: die Bildhauerei, die Malerei und — später von Luca della Robbia hinzugefügt: Grammatik, Philosophie, Arithmetik und Geometrie und Musik. — Die obere Reliefreihe enthält die sieben Planeten, die sieben freien Künste, die sieben Tugenden und die sieben Sakramente.

Ähnliche Vorwürfe hatte schon Giovanni Pisano am Brunnen zu Perugia behandelt, und an diese Arbeiten mag Giotto gedacht haben, als er den Plan dieses künstlerischen Schmuckes entwarf. Daß er selbst plastische Skizzen zu einigen und zwar den ersten sieben Reliefs (vielleicht nach Schlosser auch für Architektur, Malerei und Skulptur) angefertigt hat, braucht nicht bezweifelt zu werden, die Ausführung seiner Gedanken und Angaben, sowie die Weiterführung derselben aber ist im wesentlichen doch Andrea Pisano zugefallen. So unscheinbar diese in wenigen Figuren natürlich und drastisch erzählenden Gebilde sind, eine so bedeutungsvolle Stellung nehmen sie doch in der Geschichte der florentinischen Plastik ein. Sie sind der überraschende Beleg einer durch Giotto herbeigeführten großen Wandlung in deren Stil. Nicht allein, daß Giottos eindringliche und schlichte Wiedergabe der Natur durch sie in die Skulptur eindringt, sondern der Stil des Malers beginnt hier die Plastik zu beeinflussen, wenn auch die Einwirkung sich zunächst nur auf die Anwendung des flachen Reliefs beschränkt. Zwei Jahre früher aber als in diesen dekorativen Arbeiten, war schon in der einen Bronzethüre des Baptisteriums das neue Giottosche Ideal auch in einem herrlichen Werke der Bildhauerkunst den Florentinern vor Augen geführt worden, und mit ihnen hatte Andrea Pisano die Führerschaft in derselben gewonnen.

scheint durch Erhöhung des unteren Geschosses diesem Mangel abgeholfen zu haben.

Mit dem Baulichen des Campanile beschäftigt, hat Giotto zugleich für den plastischen Schmuck gesorgt. Ghiberti sagt sogar, daß „die ersten der Geschichten in Relief", welche in Felder eingelassen in zwei Reihen an den vier Seiten des Turmes angebracht sind, von Giotto selbst skulpiert worden seien, ja daß er dessen Skizzen gesehen habe. In den ungemein schlichten, aber herrlich lebendigen Darstellungen der unteren Reihe wird die Entwickelung menschlicher Thätigkeiten, Künste und Wissenschaften geschildert. Es folgen aufeinander von der Westseite begonnen: die Erschaffung Adams und Evas, der ersten Menschen Arbeit: Adam den Acker bebauend und Eva spinnend, das Hirtenleben Jabals, die Erfindung der Musik durch Jubal, das durch Tubalkain erfundene Schmiedehandwerk, der Noah verdankte Weinbau (Abb. 152—157). An der Südseite: die Himmelskunde, die Baukunst (oder nach J. von Schlosser: die Armatur), das Formen von Gefäßen (oder die Me-

So durfte Giotto am Ende seines Lebens mit Freude gewahren, daß, wenn

er unter den Malern auch nur mehr oder weniger geschickte Nachahmer fand, sein Geist in der Schwesterkunst der Malerei lebendig Neues wirkte.

Mitten in alle diese Thätigkeit traf ihn ein Ruf aus der Ferne. Azzo Visconti war es daran gelegen, daß auch Mailand sich rühmen dürfe, Werke Giottos zu besitzen. Dieser erhielt von der Signoria Urlaub und scheint sich kurze Zeit, wohl 1336 in der lombardischen Hauptstadt aufgehalten zu haben, wo ihm die Ausschmückung eines großen Saales im Palaste des Azzo mit den Heldenfiguren des Hercules, Äneas, Hektor, Attila und Karls des Großen aufgetragen wurde. Dann wieder zurückgekehrt, traf eine Botschaft Benedikts XII. an ihn ein; der Papst wünschte, daß er in Avignon die Geschichte der Märtyrer male, und bot ihm einen unerhörten Gehalt. Aber, so berichtet Fra Jacopo von Bergamo 1342 in seiner Chronik, der Tod trat dazwischen.



Abb. 157. Tubalkain, der Erfinder des Schmiedens. Relief am Campanile zu Florenz.

„Am 8. Januar 1337," lesen wir bei Villani, „schied Giotto aus diesem Leben und ward auf Staatskosten unter großen Ehren im Dome Santa Reparata beigesetzt." Jener Dantekommentar aus dem Ende des XIV. Jahrhunderts weiß zu berichten: der Meister habe sich die von ihm entdeckten Mängel am Bau des Campaniles so zu Herzen genommen, daß er darüber erkrankt und gestorben sei. Wir wollen lieber sagen: er schied, weil sein großes Lebenswerk vollendet war.

An welcher geweihten Stelle in Santa Maria del Fiore seine sterblichen Reste ruhen, ist unbekannt.

Seinem Gedächtnis aber ist in Lorenzo Medicis Auftrag von Benedetto da Majano ein Denkmal in dem rechten Seitenschiff des Domes (Abb. 158) errichtet worden, welches seine Büste und folgende, von Angelo Poliziano in lateinischen Distichen gedichtete Inschrift zeigt:

Sieh! ich bin's, der die Malerei vom Tode erweckte,
Dem so sicher wie leicht stets gehorchte die Hand.
Nichts gibt's in der Natur, was nicht meine Kunst dir zeigte,
Mehr zu malen war nie, besser nicht andren vergönnt.
Schaust du den ragenden Turm, von heiligem Erze erklingend?
Meinem Modell entwuchs auf zu den Sternen auch er.
Kurz: Giotto bin ich, was brauchte ich all dies zu melden:
Mehr als ein langes Gedicht sagt dieser Name dir ja.

* * *

Auf ein Jahrhundert hinaus hat die Kunst Giottos nicht nur der florentinischen, sondern der italienischen Malerei überhaupt ihren Charakter aufgeprägt. Es gibt nicht eine Stadt in Italien, die eine an byzantinischen Traditionen dauernd festhaltende: Venedig ausgenommen, in welcher Giottos Stil nicht früher oder später eingedrungen wäre; denn selbst die einzige Schule von ausgeprägtem individuellen Charakter, diejenige von Siena, verdankte wesentliche Elemente ihrer Darstellungsweise dem Florentiner, da ihre Führer Simone Martini und die Lorenzettis, wie eine genauere Forschung immer mehr erweisen dürfte, entscheidende Anregungen von ihm gewonnen haben. Überall im Norden und Süden,

wie in den Städten Toskanas, hatte er ja selbst die Vorbilder hingestellt, denen man nachzueifern sich gedrängt sah. In Verona, Padua, Mailand, Bologna, Ferrara, in den Küstenstädten der Adria, in Umbrien, in Rom, in Neapel gewann der neue Stil Mittelpunkte, von denen aus er sich rings in die kleinen Orte verbreitete. Daß der Meister die eifrigsten und bedeutendsten Nachfolger aber in seiner Heimat finden sollte, erklärt sich wohl leicht, war doch sein Schaffen der Ausdruck florentinischer Kraft und Idealität gewesen. Keiner aber unter den Nacheifernden, selbst Andrea Orcagna nicht, dessen zartinniges Gefühl, die strenge Formensprache des Lehrers schmeidigend, Fra Giovanni Angelico die Wege ebnete, hat auch nur entfernt etwas den Giottoschen Schöpfungen zu Vergleichendes hervorgebracht.

Dies war erst demjenigen bestimmt, welcher, selbst von Giottos Geist erfüllt, die neue Phase künstlerischer Entwickelung, die Malerei des Quattrocento ins Leben rief: Masaccio. Auch dieser aber, auch die großen Vollender des Renaissancewerkes im XVI. Jahrhundert sind in tieferem Sinne Schüler des Altmeisters gewesen, denn die Normen des von ihm geschaffenen Stiles sind für sie alle maßgebend geworden. Seine Kunst verhält sich zu der ihren, wie ein edler Knochenbau zu dem durch ihn bedingten, in wundervoller Schönheit erstrahlenden Menschenleibe.

In der Kultur der Renaissance aber bezeichnet sein Schaffen — ganz wie dasjenige Johann Sebastian Bachs in der aus der Reformation erwachsenen neueren deutschen Kultur, in welcher die Musik die gleiche Rolle spielt, wie die bildende Kunst in Italien — den Augenblick, in welchem eine aus großer socialer und religiöser Bewegung hervorgehende Kunst als Vertreterin des Idealen sich die Gleichberechtigung neben dem an Kraft schon wieder abnehmenden religiösen Glauben gewinnt, indem sie dem ewigen Gefühlsinhalt desselben einen neuen und allgemein verständlichen Ausdruck schafft. Mit diesem Aufschwung beginnt, indessen das religiöse Leben, in äußerlich Kirchlichem mehr und mehr sich verlierend, allmählich erlischt, der Siegesgang der bald nur noch ihren eigenen Gesetzen gehorchenden Kunst, welche nicht ruht, bis sie nicht einem sittlich verkommenen Volke den ewigen Gehalt des einst seine Kultur erzeugenden Glaubens in dem vollkommenen Gleichnis der Gebilde Lionardos, Raphaels und Michelangelos geoffenbart hat.



Abb. 158. Bildnis Giottos. Relief von Benedetto da Majano im Dom zu Florenz.
(Nach einer Originalphotographie von Gebr. Alinari in Florenz.)

Verzeichnis der erhaltenen Werke.

Nachtrag zu Seite 63: Nach erneuter Prüfung erscheint es mir doch sehr wahrscheinlich, daß das Fresko der Maria mit den Heiligen Franz und Johannes Ev. am Grabmal des Franziskanergenerals Matteo d' Aquasparta (in Santa Maria in Araceli zu Rom) von Giotto selbst und zwar zu Lebzeiten des Kardinals ausgeführt wurde. Da dem Stile nach ganz verwandt, — auch Strzygowski wies auf die Beziehung zu Assisi hin — wäre es in der Zeit der Entstehung der Franzlegende zu Assisi bei einem früheren Aufenthalt Giottos in Rom gemalt worden.

13 Life of S. Francis. at Assisi

40 " " S. Nicolas

47 S. Peter

55 Virgin · Crucifixion.

65 Allegory

69 Magdalen

73 Life of Virgin and Christ at Padua

110 Virtues and Vices

127 Life of S. Francis at Florence

138 John Baptist

141 " " Evangelist

145 Bas Reliefs.

Giotto

Angiolotto Bondone [illegible]
1265-1270 [illegible] Magdalen

Cimabue [illegible] Villa del [illegible]
12[illegible] [illegible] Rome
[illegible] and [illegible]

[illegible] Upper Church [illegible]

[illegible] Stefaneschi [illegible]
1300 [illegible]

Assisi [illegible]

1303 Padua [illegible]

1306 " [illegible]

+ Verona [illegible]

+ Ferrara [illegible]

+ Ravenna [illegible]

1320+ Florence Santa Croce
[illegible]
[illegible]
+ [illegible]
+ [illegible]
+ [illegible]
[illegible]
[illegible]
[illegible]
Pisa [illegible]

1330 Naples
+ Castel dell'Uovo [illegible]
[illegible]

[illegible] [illegible] Campanile

[illegible]

[illegible]

1337 [illegible]